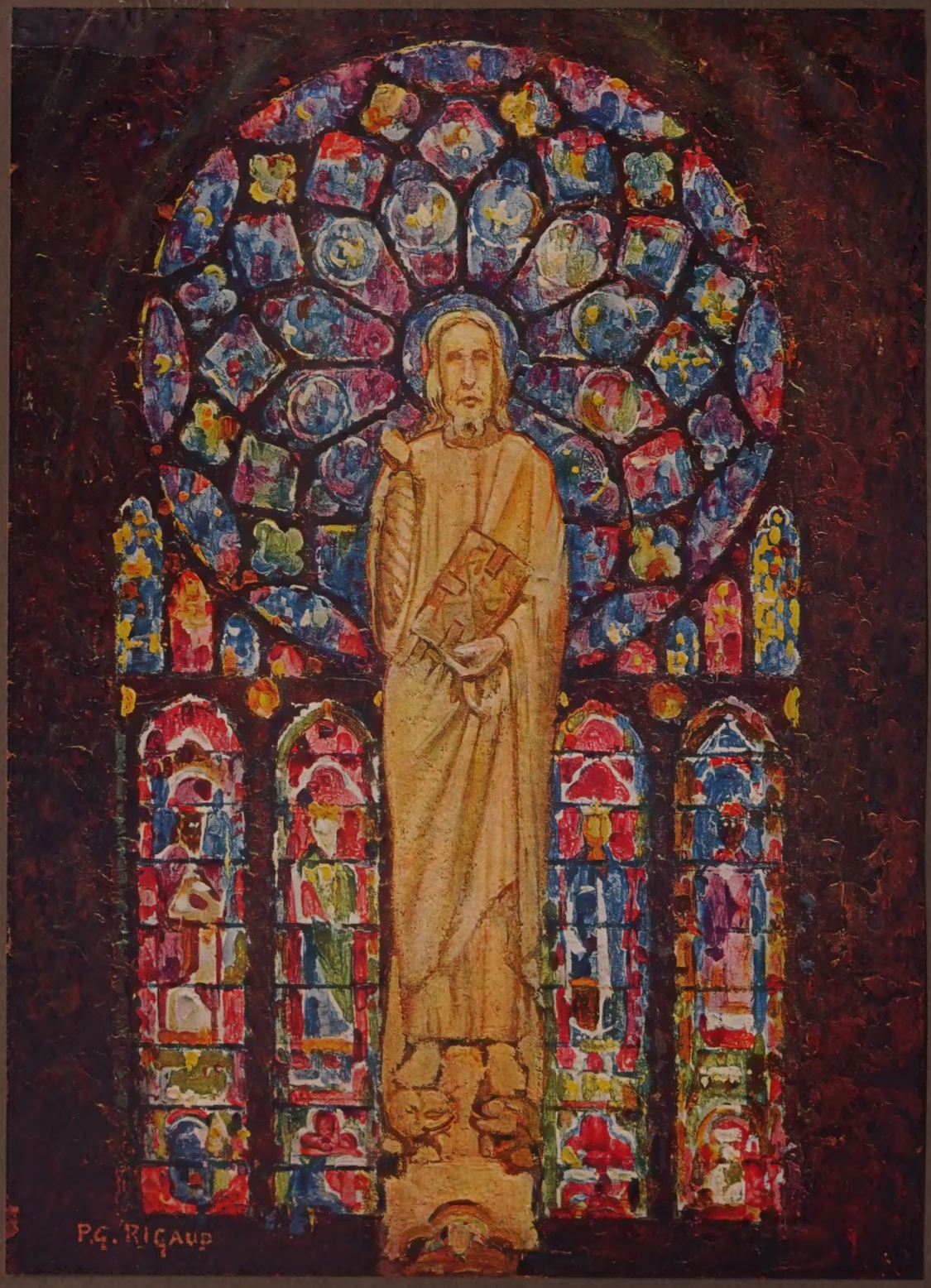
RICHARDSON
MEMORIAL
LIBRARY
DEACCESSIONED
THE SAINT LOUIS ART MUSEUM

LES VITRAUX
DE LA
CATHÉDRALE DE CHARTRES


P.G. RIGAUD

LES VITRAUX

DE LA

CATHÉDRALE DE CHARTRES

HISTOIRE ET DESCRIPTION

PAR

L'ABBÉ Y. DELAPORTE

Archiviste diocésain,

Secrétaire de la Société archéologique d'Eure-et-Loir.

REPRODUCTIONS

PAR

É. HOUVET

Lauréat de l'Académie des Beaux-Arts,

Gardien de la Cathédrale

CHARTRES

É. HOUVET, ÉDITEUR

20, RUE DE RECHÈVRES

1926

Propter domum Domini Dei
nostri quaesivi bona tibi

Imprimatur
Carnoti, in Dedic. Basil. SS Petri et
Pauli. MCMXXVI
+ Radulphus
Epus Carnoten.

PRÉFACE

Par son éclat, par les tons chatoyants qu'il donne à l'atmosphère, le vitrail ne pouvait manquer d'attirer l'attention des premiers amateurs de gothique au début du XIX^e^ siècle. Les romantiques s'enthousiasmèrent pour ses jeux de lumière, comme l'avaient fait Fortunat et Grégoire de Tours lors de son importation en Gaule. Cependant, il fallut de longues années pour comprendre la technique de cet art oublié depuis près de deux siècles — le peintre-verrier Le Vieil l'avouait en 1750 — et ce n'est guère qu'au temps de Lassus et de Viollet-le-Duc, que les Gérente, les Didron, les Steinheil, les Lusson, les Coffetier réussiront à restaurer les verrières anciennes, et même à en composer de nouvelles qui puissent être comparées aux autres. On s'efforça également de les déchiffrer ; là encore, il fallut de longues études avant d'en comprendre le sens.

Cependant, l'histoire du vitrail ne comprend pas seulement l'étude de sa technique et la lecture des scènes qui y sont figurées. Il faudrait encore déterminer les périodes de son développement et de son évolution, et dans chaque période grouper la production en écoles, montrer la formation et les rapports des différents ateliers, rechercher la part de tel maître, de tel monument, les influences qui se sont exercées sur cet art. Ces divers points ont à peu près complètement échappé même aux meilleurs auteurs, comme Ferdinand de Lasteyrie. M. Émile Mâle et, avant lui, dans une certaine mesure, l'Anglais Westlake ont cherché à délimiter les ateliers ; ils ont proposé un classement ; ils ont étudié le vitrail suivant les méthodes employées pour l'étude des autres arts. Nous appuyant sur ces maîtres, nous avons repris ce travail dans une série de leçons faites à l'École du Louvre, et nous espérons pouvoir un jour écrire, avec l'aide de collaborateurs avertis, l'histoire du vitrail.

Ce qui a, jusqu'ici, arrêté les historiens d'art, c'est l'absence de description et de reproduction de la plupart des ensembles de vitraux, même des plus importants. Tel

était précisément le cas de la cathédrale de Chartres. Les monographies de Lasteyrie, de Bulteau sont fort incomplètes, parfois fautives ; l'illustration, à peu près inexistante. Et cependant la cathédrale de Chartres occupe dans l'art du vitrail, comme en architecture et en sculpture, une place éminente.

Les mentions rapportées par les obituaires nous prouvent que, dès la fin du XI^e^ siècle, l'art du vitrail y était déjà goûté et pratiqué. Les trois verrières de la façade occidentale, exécutées au milieu du XII^e^ siècle et sauvées de l'incendie qui détruisit la cathédrale en 1194, sont le plus probant témoignage de l'habileté de nos peintres-verriers d'alors, aussi bien comme techniciens que comme dessinateurs et peintres. Peut-être même ont-ils su donner à leurs vitraux une simplicité de composition, un éclat et une harmonie de couleurs que l'on ne retrouvera plus. Des magnifiques verrières de Saint-Denis, dont Suger avait surveillé l'exécution avec tant d'amour, pour lesquelles il avait dépensé des sommes considérables, et composé des scènes d'un symbolisme si élevé que leur sens, oublié pendant de longs siècles, n'a guère été complètement expliqué que de nos jours par M. Émile Mâle, il ne reste que quelques pièces éparses dans les verrières des chapelles de l'abside, pièces infiniment précieuses, mais qui ne permettent guère de juger de l'effet d'ensemble. A Chartres, au contraire, les trois grandes verrières de la façade occidentale, exécutées sans doute par des artistes formés sur les chantiers de Saint-Denis, ont conservé tout leur éclat : quelques pièces ont été ajoutées, des têtes refaites, des scènes complétées, mais tout cela avec un soin pieux, et l'ensemble a gardé toute sa valeur.

C'est de ces ateliers chartrains que partira le mouvement qui, à la fin du XII^e^ et au XIII^e^ siècle, dressera ces merveilleux écrans de couleur dans les baies de nos cathédrales, à Sens, comme à Bourges et au Mans, à Rouen comme à Reims et à Troyes, jusqu'à Lincoln et Cantorbéry, enfin à Chartres même, dans la cathédrale reconstruite après l'incendie de 1194. Malgré quelques différences iconographiques qu'explique l'érudition plus ou moins grande, la science du symbolisme plus ou moins poussée du clerc chargé de dicter le programme, les ressemblances entre toutes ces verrières sont telles que l'on pourrait être tenté d'y voir les productions d'un même atelier. Mais, outre les différences que reconnaît entre elles l'archéologue averti, leur nombre serait beaucoup trop considérable pour permettre de souscrire à cette hypothèse. Il vaut mieux admettre qu'elles sont l'œuvre d'artistes formés dans un même atelier et peut-être précisément sur les chantiers de la cathédrale de Chartres au XII^e^ siècle. Là, comme dans toute la production artistique du moyen âge, nous retrouvons l'influence d'un chantier ou d'un atelier où l'on est venu étudier, d'un édifice que l'on s'est efforcé d'imiter. L'influence de Saint-Denis et de Chartres au milieu du XII^e^ siècle, celle de Laon et de

Paris, dans la deuxième moitié de ce même siècle, celle de Chartres encore au début du XIII^e^ siècle, pour rester dans un cercle restreint, me paraissent indiscutables, tant au point de vue de l'art du vitrail que de l'architecture et de la sculpture.

Malgré la place éminente qu'occupent les vitraux de la cathédrale de Chartres dans l'histoire de la peinture sur verre, nous n'en possédions ni les reproductions, ni la liste critique complète. C'est pour répondre aux vœux maintes fois exprimés des archéologues et des historiens de l'art que deux fervents disciples de la cathédrale, M. l'abbé Delaporte et M. Ét. Houvet, ont entrepris, et mené à bonne fin avec un succès dont nous sommes heureux de les féliciter ici même, la tâche considérable qu'était la publication à grande échelle des cent quarante verrières et des trois grandes roses des XII^e^ et XIII^e^ siècles, accompagnée de la description détaillée de chacune, et d'une étude historique et artistique de l'ensemble.

M. l'abbé Y. Delaporte, archiviste du diocèse, s'intéresse depuis de longues années aux vitraux de sa cathédrale, sur lesquels il a déjà publié d'importants articles. Ayant noté, au cours des déposes nécessitées par les nettoyages et les restaurations, l'état exact de chaque pièce, il a pu indiquer d'une manière précise les parties refaites au cours des siècles. A la suite de longues et savantes recherches, il a retrouvé le sens de telle scène jusque-là incomprise, les sources de tel récit hagiographique, l'origine de telle figure symbolique, et a ainsi dressé l'iconographie complète des verrières de la cathédrale. Puis, par l'analyse des caractères de ces verrières, du dessin, des fonds, de la couleur, de la technique, par l'étude approfondie des textes relatifs aux donations, des blasons, du costume et des armes, M. l'abbé Delaporte a réussi à établir pour quelques-unes des dates certaines, à réunir les autres en groupes qu'il a classés par ordre chronologique, et où il a même pu parfois distinguer la personnalité d'un maître ou d'un atelier.

M. Étienne Houvet, gardien de la cathédrale, est bien connu de tous les archéologues. Lorsqu'il commença la publication de sa série d'albums sur la cathédrale, on s'étonna de l'audace d'une telle entreprise, où avait échoué jadis le ministère de l'Instruction publique. M. Houvet a terminé cette grande œuvre. Ses sept volumes de planches, qui reproduisent tous les détails de l'architecture et de la sculpture de la cathédrale, sont aujourd'hui dans toutes les bibliothèques, et constituent un instrument de travail indispensable aux archéologues comme aux historiens de l'art. M. Houvet ne s'en est pas tenu là. Profitant des échafaudages dressés depuis 1918 devant les verrières pour les déposer, les mettre à l'abri des bombes allemandes, et les remonter, il les a photographiées dans les conditions les plus favorables, et ce sont ces photographies qu'il publie aujourd'hui à grande échelle permettant l'étude des détails des verrières hautes aussi bien que des scènes légendaires des vitraux des

bas côtés et des chapelles. Certes, il y manque la couleur ; la reproduction directe de la photographie en couleur n'est pas encore possible, et l'on n'a pu donner que quelques planches en trichromie ; mais la qualité des photographies et des reproductions permet de saisir non seulement les détails du dessin, du trait, du modelé, des ombres, mais même l'intensité et presque le ton de la coloration.

Aucune publication ne dispensera d'ailleurs jamais l'artiste et l'archéologue d'aller étudier sur place la coloration et la technique. Chartres reste le musée le plus magnifique du vitrail, où viennent se former les artistes du monde entier, Lassus et Viollet-le-Duc pour leur projet de restauration de Notre-Dame de Paris en 1844, comme Emmanuel Vigeland, en 1911, pour l' « église d'Oscar » à Stockholm. En feuilletant les planches d'Étienne Houvet, nous revivrons les profondes émotions, les impressions puissantes que nous avons ressenties à la cathédrale et qu'a si bien analysées Huysmans, et dans le calme du cabinet, nous pourrons étudier, sous la direction savante de M. l'abbé Delaporte, ces scènes si intéressantes pour l'histoire de l'art comme pour l'histoire de la liturgie, des mœurs et de la société du moyen âge, que leur éloignement et l'éclat même des couleurs ne permettent guère de lire sur place.

Marcel Aubert.

BIBLIOGRAPHIE

Une bibliographie complète et détaillée des vitraux de la cathédrale de Chartres remplirait aisément un volume de dimensions moyennes ; pour ne pas grossir démesurément la liste qui suit, nous avons dû en bannir une foule d'ouvrages de seconde main, et nous borner à une simple énumération. Nous croyons, par contre, n'avoir omis aucun ouvrage renfermant des renseignements de quelque valeur ou une illustration originale.

Imprimés.

Académie des Inscriptions et Belles-Lettres, Comptes rendus des séances de l'année 1889 (4e série, t. XVII).

Dans le compte rendu du 8 février 1889 (p. 14), mention d'une communication de M. de Mély concernant le vitrail donné par « Stephanus Cardinalis » ; cf. p. 368.

Achèvement et Dédicace des églises (*Annales archéologiques*, t. V, 1846).

Étude [par Didron ?] accompagnée d'illustrations, d'après un vitrail de Chartres, par Viollet-le-Duc.

Aclocque (Geneviève), *Les Corporations, l'Industrie et le Commerce à Chartres du XIe siècle à la Révolution*, Paris, 1917, in-8.

Étude sur les signatures des corps de métiers ; reproductions sommaires.

Adams (Henry), *Mont-Saint-Michel and Chartres*, Boston & New-York, 1913, in-8.

Les chapitres VIII et IX concernent exclusivement les vitraux de la cathédrale de Chartres. Deux reproductions.

Amis des cathédrales (*Société des*), *Bulletin annuel 1913*, Paris, s. d., in-4.

Deux reproductions de sujets de vitraux d'après des calques photographiques.

Armancourt (Le comte d'), *Notes héraldiques et généalogiques* (*Le Cinquantenaire de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*), 1906, t. I, Chartres, s. d., in-8.

Cf. p. 86. Reproductions d'après la collection de R. de Gaignières.

— *La Cathédrale délaissée* (*Journal de Chartres*, 17 mai 1922).

Réponse aux affirmations fantaisistes du *Masque de fer*.

Artistes du moyen âge (*Annales archéologiques*, t. VIII, 1848).

Étude [par Didron ?] accompagnée d'illustrations, dessinées par Viollet-le-Duc et coloriées à la main, d'après un vitrail de Chartres.

Aubert (Marcel), *Stained Glass in Chartres Cathedral* (*The Burlington Magazine*, n° CCXLIII, June 1923).

Planches hors texte d'après des photographies de M. E. Houvet.

Bédier (J.) et Hazard (P.), *Histoire de la littérature française illustrée*, Paris, s. d. (1923-1924), 2 vol. in-4.

Dans le volume I, planche en trichromie reproduisant une partie du vitrail de Charlemagne, d'après une photographie en couleurs de M. E. Houvet.

Benoît, *Notes pour servir à l'histoire de la cathédrale de Chartres. Verrières* (*Annuaire du département d'Eure-et-Loir pour 1845*).

Cf. p. 77.

Blondel (A.), Lettre publiée dans le *Journal de Chartres* du 13 octobre 1905.

A propos d'un article de M. A. Hallays dans le *Journal des Débats* du 6 octobre 1905.

Boeswillwald (P.), *A propos de vitraux « de Beauce » en Amérique* (*Revue de l'art ancien et moderne*, novembre 1921).

Rapport au directeur des Beaux-Arts, à propos d'un article de M. de Mély, paru dans le numéro précédent de la même revue. Reproduction.

Bouchot (H.), *Bibliothèque Nationale, Inventaire des dessins exécutés pour R. de Gaignières et conservés aux départements des estampes et des manuscrits*, Paris, 1891, 2 vol. in-8 [*Inventaire*].

Parmi les dessins inventoriés, quarante-deux reproduisent des sujets appartenant aux vitraux de Chartres.

Bouillet (A.) et Servières (L.), *Sainte Foy, vierge et martyre*, Rodez, 1900, in-4.

Description d'un vitrail de Chartres; illustration.

Brandon (R.), *Églises Saint-André et Saint-Nicolas de Chartres. — Histoire des églises Saint-André et Saint-Nicolas de Chartres par* M. Josselin, Paris, 1924, in-fol.

Reproduction d'un sujet des vitraux de la cathédrale de Chartres, d'après un de nos clichés.

Bulteau (L'abbé), *Description de la cathédrale de Chartres*, Chartres, 1850, in-8 [*Description*].

Cf. p. 81.

— *Petite Monographie de la cathédrale de Chartres*, Cambrai, 1872, in-18 [*Petite Monographie*].

— *Étude iconographique sur les calendriers figurés de la cathédrale de Chartres* (S. A. E.-L., *Mém.*, VII).

Une illustration d'après le vitrail du zodiaque.

— *Monographie de la cathédrale de Chartres*, Chartres, 1887-1892, 3 vol. in-8 [*Monographie*].

Cf. p. 84.

Cahier (C.) et Martin (A.), *Mélanges d'archéologie, d'histoire et de littérature*, Paris, 1847-1856, 4 vol. in-fol.

Dans le t. IV, étude du P. Martin sur les *Ornements peints et sculptés*; reproductions en couleurs d'après les vitraux de Chartres.

— (Le P. C.), *Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, Paris, 1867, 2 vol. in-fol. [*Caractéristiques*].

L'auteur cite souvent les vitraux de Chartres; reproductions sommaires.

— Voir Martin (Les PP. Arthur) et Charles Cahier.

Clerval (A.), *La famille Chardonel* (S. A. E.-L., *Mém.*, X).

Cf. p. 368.

— *Guide chartrain*, Chartres, 1896, in-12.

Reproduction presque textuelle, en ce qui concerne les vitraux, de la *Petite Monographie* de Bulteau.

— *Chartres, its Cathedral and Monuments*, Chartres, s. d. (1926).

Traduction anglaise, améliorée, de l'ouvrage précédent.

Clerval (A.), *L'Ancienne Maîtrise de Notre-Dame de Chartres*, Chartres, 1889, in-8.

Reproduction en couleurs d'un sujet appartenant à un vitrail ; notice explicative.

Comité historique des arts et monuments, comptes rendus publiés dans le *Bulletin archéologique*.

Voir dans le t. III les comptes rendus des séances du 10 janvier 1844, et des 28 mai et 25 juin 1845.

Comité des travaux historiques et scientifiques, comptes rendus publiés dans le *Bulletin archéologique*.

Voir dans le t. I le compte rendu de la séance du 23 mai 1891 ; cf. p. 220.

Delaporte (Y.), *La Rose nord de la cathédrale de Chartres* (*La Voix de Notre-Dame de Chartres*, juillet 1913).

— *Les Vitraux de la chapelle Saint-Piat* (S. A. E.-L., *Mém.*, XV).

Plusieurs reproductions d'après des calques photographiques.

— *La Cathédrale de Chartres* (*Le Noël*, 26e année. 1920).

Reproduction d'après une photographie.

— *Le Vitrail de la chapelle Vendôme* (*La Voix de Notre-Dame de Chartres*, décembre 1920 et janvier 1921).

— « *Stirps Iesse* » (*Ibid.*, mars 1921).

— *Les Sources d'inspiration des verriers chartrains du XIIIe siècle* (*La Vie et les Arts liturgiques*, juin et novembre 1922, mars 1923).

Quelques reproductions d'après des photographies.

— *A la Cathédrale. Restes d'anciens vitraux récemment mis en valeur* (*La Voix de Notre-Dame de Chartres*, 3e supplément d'août 1924).

— *Les Cathédrales de France ; Chartres* (*L'Art vivant*, 15 janvier, 1er et 15 février 1926).

Le troisième article concerne les vitraux ; plusieurs illustrations d'après des photographies.

Didron, *Iconographie chrétienne. Histoire de Dieu*, Paris, 1843, in-4.

Croquis de Paul Durand d'après les vitraux de Chartres, assez souvent mentionnés dans le texte.

— *Restauration des vitraux de Chartres* (*Journal de Chartres* des 28 janvier et 8 février 1844).

Articles précédemment parus dans *L'Univers*. Cf. p. 102.

— *La Dalmatique impériale* (*Annales archéologiques*, t. I, 1844).

Croquis de P. Durand d'après un de nos vitraux.

— *La Mère et l'Enfant* (*Ibid.*, t. I, 1844).

Croquis de P. Durand d'après un de nos vitraux.

— *Mélanges et nouvelles : Vandalisme et restauration* (*Ibid.*, t. II, 1845).

— *Charlemagne et Roland* (*Ibid.*, t. XXIV, 1864).

Notice accompagnant une gravure du vitrail de Charlemagne.

— Voir Malpièce et Didron.

Doublet de Boisthibault, *Les Verrières de Notre-Dame de Chartres* (*Revue archéologique*, XIV, 1857).

— *Un projet de restauration des vitraux de la cathédrale de Chartres* (*Ibid.*, XV, 1858).

Durand (P.), *Monographie de Notre-Dame de Chartres. Explication des planches* (*Collection des documents inédits sur l'Histoire de France*), Paris, 1881, in-4 [*Explication des planches*].

Cf. p. 79.

Gaignières (R. de). Voir Bouchot, et Guibert.

Gailhabaud (J.), *L'Architecture du Ve au XVIIe siècle*, Paris, 1850-1859, 4 vol. in-4.

Dans le t. II, bonne reproduction en chromolithographie d'un de nos vitraux.

GILBERT (A.-P.), *Notice historique et descriptive de l'église Notre-Dame de Chartres* (*Magasin encyclopédique*, juin-juillet 1812).

— *Description historique de l'église cathédrale de Notre-Dame de Chartres*, nouv. éd., Chartres, 1824, in-8 [*Description historique*].

Cf. p. 72.

GILLET (L.), *Histoire des arts* (t. XI de l'*Histoire de la nation française* de G. HANOTAUX), Paris, s. d. (1922), in-4.

Reproduction en couleurs de l'image de « Notre-Dame de la Belle-Verrière », d'après une aquarelle.

GONSE (Louis), *L'Art gothique*, Paris, s. d. [1891 ?], in-fol.

Excellent ouvrage. Une reproduction en couleurs d'après un vitrail de Chartres.

GOUSSARD (l'abbé), Articles parus dans *La Voix de Notre-Dame de Chartres*.

Sous divers titres, l'abbé Goussard a publié dans *La Voix de Notre-Dame de Chartres*, de 1872 à 1884, une douzaine d'articles concernant les vitraux, à propos de leur restauration. Les renseignements archéologiques ou iconographiques étaient fournis à l'auteur par le chanoine Brou. Cf. p. 84.

GUIBERT, *Les Dessins d'archéologie de R. de Gaignières, publiés sous les auspices et avec le concours de la Société de l'histoire de l'art français*, Paris, en cours de publication [*Dessins d'archéologie*].

Dans la 2e série (*Vitraux*), les pl. 44-85 reproduisent des images de donateurs des vitraux de la cathédrale de Chartres. Il en est de même des pl. 14 et 15, dont les sujets sont attribués par erreur à une autre église. Les pl. 44-47 ne correspondent qu'à deux dessins reproduits chacun en deux parties. Cf. p. 45.

HALLAYS (André), *Les Restaurations de la cathédrale de Chartres* (*Journal des Débats*, 6 octobre 1905).

Article reproduit dans le *Journal de Chartres* du 8 octobre suivant.

— Réponse à M. Blondel, dans le *Journal des Débats* du 20 octobre 1905.

HANGARD-MAUGÉ, *Les Arts somptuaires*, Paris, 1857-1858, 4 vol. in-4 (deux de texte et deux de planches).

Cinq planches en couleurs d'après les vitraux de Chartres.

HAVILLAND BUSHNELL (A.-J. de), *Storied Windows, A Traveller's Introduction to the Study of Old Church Glass, from the Twelfth Century to the Renaissance, especially in France*, Edinburgh & London, 1914, in-8.

Voir surtout les chapitres XIX et XX.

HEATON (Cl.), *Precious Windows of Chartres* (*Journal of the Royal Institute of British Architects*, third series, vol. XIII, n° 5, January 13th 1906).

Étude esthétique.

HEINERSDORFF (G. von), *Die Glasmalereien der Notre-Dame von Chartres* (*Kunst und Künstler*, X, sept 1902).

Plusieurs illustrations.

HOUVET (E.), *Monographie de la cathédrale de Chartres*, s. l. n. d., in-4.

Très brève description des vitraux ; quelques reproductions en noir et en couleurs.

HUYSMANS (J.-K.), *La Cathédrale*, Paris, Crès, 1919, 2 vol. in-12.

Nous citons cette édition en raison des illustrations dont elle est ornée (gravures sur bois d'après des dessins de Jouas) ; plusieurs reproduisent des détails de vitraux.

JUSSELIN (M.), *La Prière Nostre-Dame* (S. A. E.-L., *Mém.*, XIV).

Parmi les illustrations, reproduction d'un sujet emprunté à la rose nord.

— *Les Traditions de l'Église de Chartres...* (S. A. E.-L., *Mém.*, XV).

Reproduction, d'après un cliché photographique, de l'image de Notre-Dame de la Belle-Verrière.

— *La Maîtrise de l'œuvre à Notre-Dame de Chartres. La fabrique, les ouvriers et les travaux du XIIe siècle* (S. A. E.-L., *Mém.*, XV).

Plusieurs documents (IV, § 3) concernent les vitraux.

Jusselin (M.), *Le Jubé jadis érigé dans la chapelle Saint-Piat à la cathédrale de Chartres* (*Bulletin monumental*, 1925. n° 3-4):

Reproduction d'un sujet de vitrail du XVI^e^ siècle, d'après un de nos clichés.

— Voir Brandon.

Knowles (J.-A.), *A History of the York School of Glass-Painting* [I] (*Journal of the British Society of Master Glass-Painters*, April 1926).

Rapprochements entre les vitraux anglais de l'arbre de Jessé et celui de Chartres. Croquis.

Lacroix (P.) et F. Séré, *Le Moyen âge et la Renaissance*, Paris, 1848-1851, 5 vol. in-4.

Dans une planche, quelques signatures groupées sous le titre fantaisiste de « vitrail des métiers ».

Landon (Perceval), *Stained Glass in Western France, Chartres* (*The Daily Telegraph*, April 15, 1925).

Impressions.

Langlois (E.-H.), *Mémoire sur la peinture sur verre*, Rouen, 1823, in-8.

— *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre*, Rouen, 1832, in-8.

Lasteyrie (F. de), *Histoire de la peinture sur verre*, Paris, 1853-1857, 2 vol. in-fol. [*Peinture sur verre*].

Ce bel ouvrage renferme une description sommaire de tous les vitraux de la cathédrale de Chartres; plusieurs sujets sont reproduits en 9 planches coloriées. Cf. p. 75.

Lasteyrie (R. de), *L'Architecture en France à l'époque romane*, Paris, 1912, in-4.

Mention des vitraux de Chartres du XII^e^ siècle. Une reproduction d'après la *Monographie de la cathédrale de Chartres*.

Lefèvre-Pontalis (E.), *Les Architectes et la construction des cathédrales de Chartres* (*Bulletin et Mémoires de la Société nationale des Antiquaires de France*, LXIV ; *Archives du diocèse de Chartres*, XV).

Étude lue à la séance du 4 janvier 1905. Renseignements sur les vitraux.

Lévy (E.), *Histoire de la peinture sur verre...*, avec planches par J.-B. Capronnier, Bruxelles, 1860, in-4.

Très bonnes reproductions en couleurs.

Mâle (E.), *L'Art religieux du XII^e^ siècle en France*, Paris, 1922, in-4 [*Art religieux du XII^e^ siècle*].

— *L'Art religieux du XIII^e^ siècle en France*, 3^e^ édition, Paris, 1904, in-4 [*Art religieux du XIII^e^ siècle*].

Nos vitraux sont souvent cités par M. Mâle dans ses admirables ouvrages sur l'art religieux des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Reproductions d'après la *Monographie de la cathédrale de Chartres*.

— Voir Michel (A.).

Malpièce et Didron, *Documents sur les artistes au moyen âge* (*Annales archéologiques*, t. II, 1845).

Étude accompagnée d'un dessin d'après un vitrail de Chartres.

Martin (Les PP. A.) et Ch. Cahier, *Monographie de la cathédrale de Bourges. Vitraux du XIII^e^ siècle*, Paris, 1841-1844, 2 vol. album [*Vitraux de Bourges*].

Les vitraux de Chartres sont souvent mentionnés dans cet excellent ouvrage. Deux reproductions.

Martin (A.), *De la restauration des vitraux de Chartres* (*Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, t. V, 1844).

Cf. p. 108.

Masque de fer (Le), *La Cathédrale délaissée* (*Le Figaro*, 15 mai 1922).

Cf. p. 117.

Mély (F. de), *Étude iconographique sur les vitraux du XIII^e^ siècle de la cathédrale de Chartres* (*Revue de l'art chrétien*, 1888) [*Étude iconographique*].

Étude accompagnée de quelques croquis.

— *Le cardinal Étienne de Vancza, archevêque de Strigonie. Son portrait à la cathédrale de Chartres* (*Ibid.*, 1889).

Planche hors texte en couleurs et deux croquis. Cf. p. 368.

Mély (F. de), *Vitraux « de Beauce » du XIII^e siècle en Amérique* (*Revue de l'art ancien et moderne*, sept.-oct. 1921).

Voir Boeswillwald (P.).

— *A propos des vitraux « de Beauce » en Amérique* (*Ibid.*, déc. 1921).

Merlet (L.), *Comptes de l'œuvre de Notre-Dame de Chartres en 1415-1416* (*Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1889).

Cf. pp. 24-28.

Merlet (R.), *Les Vidames de Chartres au XIII^e siècle et le Vitrail de sainte Marguerite* (S. A. E.-L., *Mém.*, X).

Cf. p. 255.

— *Les Architectes de la cathédrale de Chartres et la Construction de la chapelle Saint-Piat au XIV^e siècle* (*Bulletin monumental*, 1906 ; *Archives du diocèse de Chartres*, XV).

— *La Cathédrale de Chartres*, Paris, s. d., in-16.

Merson (O.), *Les Vitraux*, Paris, s. d. [1894], in-8.

Quelques illustrations.

Métais (Le chanoine), *Cartulaire de Notre-Dame de Josaphat*, Chartres, 1911-1912, 2 vol. in-4.

Cf. p. 220.

— *Note sur la restauration des vitraux de la cathédrale de Chartres* (*Bulletin archéologique du Comité des travaux historiques et scientifiques*, 1905 ; *Archives du diocèse de Chartres*, XV).

— *Louis de Coutles, page de Jeanne d'Arc* (*Archives du diocèse de Chartres*, XX).

Illustrations reproduisant des vitraux disparus, d'après la collection de R. de Gaignières.

Michel (A.), *Histoire de l'art depuis les premiers temps chrétiens jusqu'à nos jours*, Paris, in-4, en cours de publication [*Histoire de l'art*].

Dans les tomes I (2^e partie, 1905) et II (1^re partie, 1906), études de M. E. Mâle sur *La Peinture sur verre en France* aux XII^e et XIII^e siècles.

Monographie de la cathédrale de Chartres, publiée par les soins du ministre de l'Instruction publique, Paris, 1867, album.

Ouvrage projeté dès 1837 et resté inachevé. Les planches XXXVIII-LXX sont de belles reproductions de vitraux, exécutées presque toutes d'après des calques de Paul Durand. Cf. p. 77.

Montfaucon (Le R. P. dom B. de), *Les Monumens de la monarchie françoise*, Paris, 1723-1733, 5 vol. in-fol. [*Monumens de la monarchie françoise*].

Gravures d'après les dessins de R. de Gaignières. Cf. p. 46.

Ottin (L.), *Le Vitrail, son histoire, ses manifestations diverses à travers les âges et les peuples*, Paris, s. d., in-4.

Quelques reproductions.

P. (J.), *Le Vitrail des cordonniers ou du Bon Samaritain à la cathédrale* (*La Voix de Notre-Dame de Chartres*, supplément du 21 février 1897).

Pie (l'abbé), lettre à Didron (*Journal de Chartres*, 8 février 1844).

Cf. p. 102.

Sainsot (l'abbé), *La Cathédrale de Chartres pendant la Terreur* (S. A. E.-L., *Mém.*, IX).

Documents sur les vitraux à l'époque révolutionnaire.

Saint (L.-B.) et Arnold (H.), *Stained Glass of the Middle Ages in England and France* [*Stained Glass*].

Excellent ouvrage, écrit par M. Arnold et illustré par M. Saint. Plusieurs reproductions en couleurs

Société archéologique d'Eure-et-Loir [S. A. E.-L.], *Procès-verbaux* [P.-V.], Chartres, 1861-1926, 13 vol. in-8 (le vol. XIV est en cours de publication).

Les vitraux de la cathédrale de Chartres sont très fréquemment cités dans cette collection, particulièrement dans les tomes XIII et XIV.

— *Mémoires* [Mém.]. Cf. Bulteau, Clerval, Delaporte, Jusselin, Merlet (R.).

Verhaegen (A.), *L'Art de la peinture sur verre au moyen âge* (*Revue de l'art chrétien*, 1886).

Bonnes reproductions d'après les vitraux de Chartres.

Vétault (A.), *Charlemagne*, Tours, 1877, in-4.

Reproductions. Cf. p. 315.

Viollet-le-Duc, *De la Construction des édifices religieux en France* (*Annales archéologiques*, t. II, 1845).

Deux illustrations par P. Durand.

— *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris, 1867-1868, 10 vol. in-8 [*Dictionnaire de l'architecture*].

Voir les articles *Armature*, *Vitrail*. Illustrations.

Voix de Notre-Dame de Chartres (*La*).

Quelques articles anonymes concernant les vitraux. Voir surtout les suppléments des années 1891, 1897, 1898, 1899, 1902, 1903, 1908.

Westlake (N. H. J.), *A History of Design in Painted Glass*, London & Oxford, 1879-1894, 4 vol. in-4.

Dans les deux premiers volumes de cet excellent ouvrage, nombreuses mentions des vitraux de Chartres, et nombreuses reproductions.

Willemin (N.-X.), *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts, dessinés, décrits, gravés et coloriés d'après les originaux*, Paris, 1825, in-fol. — Texte par A. Pottier, Paris, 1839, in-fol. [*Monuments inédits*].

Les planches 94-98, 107, 109 reproduisent des vitraux de Chartres, soit d'après les documents de la collection de R. de Gaignières, soit d'après les originaux.

* * *

Outre les livres concernant directement les vitraux de Notre-Dame de Chartres, nous citons fréquemment les ouvrages suivants :

Anselme (Le P.), *Histoire généalogique et chronologique de la Maison royale de France, des pairs, grands officiers de la Couronne et de la Maison du Roy et des anciens Barons du Royaume*, 3^e^ édition, Paris, 1726-1733, 9 vol. in-fol. [*Histoire généalogique*].

Bollandistes, *Acta Sanctorum* [*Act. SS.*].

Collection en cours de publication, comprenant actuellement soixante-quatre vol. in-fol. La partie publiée s'étend du t. I de janvier (Anvers, 1643) au t. III de novembre (Bruxelles, 1910). Nous citons la première édition.

— *Catalogus codicum hagiographicorum latinorum bibliothecae publicae civitatis carnotensis* (*Analecta Bollandiana*, VIII, 1889) [*Cat. cod. hagiogr. civit. carnot.*].

— *Bibliotheca hagiographica latina antiquae et mediae aetatis*, Bruxelles, 1898-1911, 3 vol. in-8 [*Bibl. hagiogr. lat.*].

Douët d'Arcq, *Ministère d'État. Archives de l'Empire. Inventaires et Documents publiés par ordre de l'Empereur sous la direction de M. le comte de Laborde. Collection de sceaux*, par M. Douët d'Arcq, Paris, 1863-1868, 3 vol. in-4 [*Collection de sceaux*].

Legenda Sanctorum quæ *Lombardica Hystoria* dicitur, Lyon, 1517 [*Légende dorée*].

« Légende dorée » de Jacques de Voragine, édition de Constantin Fradin.

Mombritius (Boninus). *Sanctuarium* seu *Vitae Sanctorum*. Novam hanc editionem curaverunt duo monachi Solesmenses, Paris, 1910, 2 vol. in-4 [*Sanctuarium*].

Nous indiquons la pagination de la réimpression.

Manuscrits et pièces d'archives.

Bibliothèque nationale, département des estampes : Oa 9, 10, 13, 14 ; Ob 10 ; Pc 18 ; Pe 1, 1 b, 1 n, 1 p.

Ces recueils, faisant partie de la collection de R. de Gaignières, renferment quarante-deux dessins coloriés représentant des sujets empruntés à des vitraux de Chartres dont plusieurs n'existent plus. Les cinq premiers sont composés de dessins originaux ; les quatre derniers, de calques d'après des originaux appartenant aujourd'hui à la Bibliothèque bodléienne d'Oxford. Voir, à la bibliographie des imprimés, Bouchot, Guibert.

* * *

Bibliothèque de la ville de Chartres : mss 1007-1008-1009 (délibérations de l'ancien chapitre de la cathédrale) ; 1012-1014, 1017, 1128, 1141 (notes et travaux de l'historien chartrain Pintard) ; 1153, 1178, 1202, 1203, 1208, 1214, 1231 (documents réunis par Lejeune) ; 1509 (recueil copié par Hérisson, avec notes de Roux) ; 1759-1765, 1768 (notes et dessins de Paul Durand).

Tout manuscrit cité sans indication de dépôt appartient à la bibliothèque de la ville de Chartres.

* * *

Archives départementales d'Eure-et-Loir. — C'est là que se trouve aujourd'hui l'ancien fond du chapitre de Chartres ; nous en avons utilisé un bon nombre de pièces : délibérations, contrats, comptes, etc.

Tout document d'archives cité sans indication de dépôt appartient aux Archives départementales d'Eure-et-Loir.

AVANT-PROPOS

Si c'est une vérité devenue banale à force d'être répétée que la cathédrale de Chartres possède le plus bel ensemble de vitraux du moyen âge qui soit au monde, il n'est pas moins vrai que l'étude de ces vitraux est actuellement chose assez difficile. Les visiteurs — archéologues, artistes, simples pèlerins ou touristes — qui, de plus en plus nombreux, viennent à Chartres, attirés par la réputation de sa cathédrale, doivent se contenter, en fait d'explication des vitraux, de ce qu'on trouve dans les guides, c'est-à-dire de très brefs résumés du chapitre, insuffisant et vieilli, écrit à ce sujet par l'abbé Bulteau, dans un ouvrage aujourd'hui épuisé.

N'étant pas de ceux qui pensent que le charme d'une œuvre d'art s'évanouit lorsqu'on est arrivé à découvrir l'intention de celui qui l'a créée — cette opinion singulière a été récemment émise à propos des vitraux de Chartres, — j'ai cru bon de combler cette lacune. A l'origine, j'avais seulement l'intention de rééditer, après les avoir au besoin corrigées, les quatre-vingt-cinq pages du chapitre de l'abbé Bulteau ; je me suis vite aperçu que ce travail était non pas à revoir, mais à refaire. Le petit livre projeté est devenu, peu à peu, un gros livre. Malgré cela, certains lecteurs n'y trouveront peut-être pas tout ce qu'ils auraient souhaité. Qu'ils veuillent bien se rendre compte que, pour épuiser toutes les questions, historiques, archéologiques, théologiques et autres, que fait naître l'étude d'un trésor iconographique tel que celui des vitraux de Chartres, il aurait fallu dépasser notablement les proportions de l'étude, déjà vaste, offerte aujourd'hui au public. La seule promesse que l'auteur fasse au lecteur, c'est de lui dire — toutes les fois du moins que la chose est possible — ce qu'ont entendu représenter les artistes qui, au XIII^e^ siècle et depuis, ont donné à Notre-Dame de Chartres sa merveilleuse parure de verrières.

Dès lors que ce livre, en raison de son importance, et même de ses dimensions matérielles, cessait d'être un « guide » destiné à faciliter une étude faite sur place, il devenait nécessaire de lui adjoindre une illustration aussi copieuse que possible. La tâche était malaisée ; elle eût présenté des difficultés insurmontables si M. Étienne Houvet, dont les admirables recueils de phototypies ont fait connaître la cathédrale de Chartres dans le

monde entier, ne l'avait entreprise sans la moindre hésitation. Lui seul, d'ailleurs, pouvait mener à bien une œuvre semblable. Bien que je lui aie communiqué un certain nombre de clichés (la plupart de ceux qui ont servi à l'établissement des planches de détail), c'est à lui qu'appartient le mérite d'avoir conçu et réalisé l'illustration hors texte de cet ouvrage.

On regrettera peut-être de n'y trouver — hormis quelques exceptions, qui toutes, je l'avoue, ne sont pas également heureuses — que des reproductions en noir, c'est-à-dire ne donnant pas l'idée de ce qui confère à nos vitraux une grande partie de leur charme : la couleur. Il était impossible de faire autrement. En attendant que la multiplication des images obtenues à l'aide des plaques autochromes soit devenue réalisable, une illustration en couleurs ne peut être établie qu'au moyen de procédés à la fois très coûteux et assez imparfaits. Et si l'on constate que certaines de nos photographies sont un peu trop réduites ou déformées, que l'on veuille bien réfléchir aux difficultés que présentait leur exécution ! C'est un travail aisé que de reproduire un vitrail exposé dans un atelier ; l'opérateur a toute liberté de se placer en face de son modèle, de choisir son recul, et, dans une certaine mesure, son éclairage. Il n'en est pas de même lorsqu'on travaille dans une église ; lorsque, par exemple, on est contraint de photographier, de l'étroite galerie du triforium, des roses situées une dizaine de mètres plus haut. Il faut, pour apprécier à sa valeur l'effort méritoire, et, presque toujours, couronné de succès, que représente l'illustration de cet ouvrage, être photographe soi-même ; ceux-là seuls seront tentés de juger sévèrement l'œuvre de M. Houvet qui ignorent tout des difficultés d'une pareille entreprise.

Tel qu'il est, ce recueil de reproductions rendra aux historiens de l'art, nous osons l'espérer, d'utiles services. Elle leur permettra d'examiner certains détails beaucoup plus facilement qu'ils ne le feraient en présence des vitraux eux-mêmes. Et, surtout, il leur rendra possible la comparaison de l'œuvre des verriers chartrains avec les collections de vitraux que possèdent les autres églises. Il est assez probable que les historiens de la peinture sur verre aux XII^e^ et XIII^e^ siècles n'ont plus grand'chose à attendre de recherches dans les textes ; au contraire, l'étude comparée des vitraux de cette époque, étude à peu près impossible sans reproductions photographiques, leur réserve certainement des découvertes.

La dépose de nos vitraux en 1918, leur restauration et leur repose au cours des années qui ont suivi — événements dont le lecteur trouvera plus loin le récit — ont singulièrement favorisé l'accomplissement des projets de M. Houvet et des miens. J'ai pu, en étudiant un grand nombre de panneaux déposés, observer certaines particularités qui échappent maintenant à l'examen le plus attentif. Grâce à la même circonstance, beaucoup de photographies ont pu être exécutées dans des conditions particulièrement favorables, qui, il faut le souhaiter, ne se réaliseront plus d'ici longtemps. Lors même que les vitraux, ce qui est le cas le plus ordinaire, ont été photographiés en place, le nettoyage tout récent qu'ils avaient subi a permis d'en obtenir d'excellentes images.

Par contre, l'arrêt provisoire des travaux de restauration de la chapelle Saint-Piat

nous a forcés d'ajourner l'exécution d'une promesse faite au cours de l'impression des pages qui suivent : il est actuellement impossible, en raison des remaniements qu'ils sont appelés à subir, de décrire les vitraux de cette chapelle qui ne sont pas encore remis en place. Aussi, tout ce qui concerne les vitraux de Saint-Piat (texte et planches), ainsi que ceux des autres annexes de la cathédrale, se trouvera dans un supplément que M. Houvet — éditeur que les difficultés n'ont jamais arrêté — veut bien, dès maintenant, promettre au public. Ce supplément, dont la documentation est déjà prête en grande partie, paraîtra dès que les circonstances le permettront. Il est probable qu'il ne se fera pas trop attendre, puisque les travaux actuellement en suspens seront prochainement repris, et menés avec activité, grâce au don magnifique fait à cette intention par un généreux étranger[1], ami de la France, et admirateur éclairé de ses trésors d'art ancien.

C'est pour moi un devoir très agréable que de remercier publiquement ceux qui, de près ou de loin, ont rendu moins lourde la tâche que je m'étais imposée, et se sont intéressés à la publication des *Vitraux de la cathédrale de Chartres*. Ne pouvant les nommer tous, je me bornerai à dire ce que je dois à ceux dont la bienveillance et le concours m'ont été particulièrement précieux. M. Buisson, bibliophile émérite, vice-président de la commission de la bibliothèque de la ville de Chartres, et M. Jusselin, l'érudit archiviste départemental d'Eure-et-Loir, ont bien voulu, de la manière la plus aimable, faciliter mes recherches dans les riches dépôts confiés à leurs soins. M. Lorin, peintre-verrier à Chartres, président de la Société archéologique d'Eure-et-Loir, m'a accueilli dans ses ateliers toutes les fois que je lui ai exprimé le désir d'y examiner ou d'y photographier les précieux vitraux qu'il avait mission de restaurer. M. Mouton, architecte des monuments historiques, qui, depuis quarante-six ans, préside aux travaux dont la cathédrale est l'objet, a collaboré d'une manière active à l'illustration de ce volume en traçant de sa main les croquis des baies, que l'habile dessinateur des figures n'a eu qu'à mettre au net.

Je dois aussi beaucoup de reconnaissance à l'éminent président de la Société française d'archéologie, M. Marcel Aubert, qui a bien voulu présenter au public, dans les termes les plus bienveillants, notre ouvrage ; au peintre des cathédrales, M. P.-G. Rigaud, qui a réalisé, au seuil de ce volume, le rêve que suggère l'aspect de notre rose septentrionale lorsqu'elle est illuminée des feux du couchant ; au R. P. de Laborde, de l'abbaye de Solesmes, qui, d'une manière très moderne, a évoqué, sur la couverture de l'ouvrage, l'ancienne image de Notre-Dame de Chartres telle que la révèlent nos vitraux. Enfin, si nos lecteurs ne trouvent, au bout de ces pages, qu'une liste très courte d'*errata*, ils sauront qu'ils le doivent à l'acuité des regards, et, plus encore, au dévouement d'une personne que rien de ce qui touche la cathédrale de Chartres ne laisse indifférente.

Les auteurs du présent ouvrage espèrent apporter leur modeste contribution à l'histoire de l'art français. Mais ils ont une ambition plus haute : celle de servir la cause pour laquelle

1. M. Sachs, de New-York, qui se propose également de faire compléter une de nos verrières légendaires (baie IX) mutilée il y a un peu plus d'un siècle. Ainsi va disparaître, dans un avenir très prochain, l'une des plus fâcheuses lacunes qui déparent la collection de nos vitraux.

travaillaient, à leur manière, les artistes dont l'œuvre est ici étudiée et reproduite. Sans doute, conformément au goût de leur temps, nos peintres-verriers, à la recherche du merveilleux, ont illustré certains récits d'une authenticité fort suspecte, parfois même d'une orthodoxie douteuse. Mais il n'en est pas moins vrai, comme le fait très justement remarquer M. É. Mâle, que, comme le peuple dont ils étaient les éducateurs, ils ont presque toujours senti « le vrai sublime » sous les ornements de la légende [1]. C'est pourquoi leur œuvre, belle comme au premier jour, n'a presque rien perdu, même pour le croyant du XX^e^ siècle, de sa signification et de sa portée. Faire connaître cette œuvre, c'est donc travailler, comme nos vieux artistes, à élever les âmes vers Dieu, but suprême de l'art chrétien.

Chartres, en la fête de Sainte-Cécile 1926.

V. Delaporte.

1. *L'Art religieux du XIII^e^ siècle en France*, p. 389.

LES VITRAUX
DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DES VITRAUX
DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

CHAPITRE PREMIER

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES AUX XI^E, XII^E ET XIII^E SIÈCLES

I. Débuts de l'art du vitrail à Chartres vers l'épiscopat de saint Yves. Nous n'avons d'autres textes sur les vitraux des XI^e et XII^e siècles que les notices du nécrologe. A cette époque, les donateurs sont des ecclésiastiques. Incendie de 1194, vitraux épargnés par cet incendie. Beauté des vitraux chartrains du XII^e siècle.

II. Vaste champ d'activité ouvert aux verriers par la reconstruction de la cathédrale de Chartres. Pas d'autres documents que les vitraux eux-mêmes. Toute la société concourt à leur donation ; statistique des donateurs. Date de nos vitraux : le premier tiers du XIII^e siècle. Campagnes de travaux successives. Choix des sujets. Sources d'inspiration : traditions, imitations, textes ; importance des textes liturgiques. Signatures. Ce que nous savons sur les verriers ; leurs procédés. Rapports de l'atelier chartrain avec ceux des autres cathédrales. Remaniements au cours de la deuxième moitié du XIII^e siècle. Aspect de la cathédrale en 1260.

I

La cathédrale chartraine du XI^e siècle, consacrée en 1037, après avoir été reconstruite sous les évêques Fulbert et Thierry, à une époque où l'art roman avait, dans nos régions, un caractère particulier d'austérité, était un monument vaste et imposant, mais fort simple. Il est bien douteux qu'elle ait possédé des vitraux, au sens actuel du mot. L'art du vitrail existait déjà, mais il était encore très peu répandu. Il semble même que la pratique de sertir les verres de plombs à rainures était encore assez récente[1].

1. Voir E. Mâle, *La peinture sur verre en France*, dans l'*Histoire de l'Art*, par André Michel, t. I, 2^e partie, p. 783 ; R. de Lasteyrie, *L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, p. 558.

L'épitaphe de Thierry, qui, à la suite de l'incendie de 1030, avait dû refaire les parties hautes de l'édifice, fait mention de « verrières[1] », mais, vraisemblablement, il ne s'agit là que de pièces de verre, blanc ou coloré, fixées dans des châssis de bois, selon un procédé connu sans doute depuis longtemps.

Le monument ne resta pas longtemps dans son état primitif. Les documents, à partir surtout de l'épiscopat de saint Yves (1090-1115), nous révèlent l'existence de nombreux travaux d'embellissement. C'est à ces travaux que se rattache, pensons-nous, l'apparition, à Chartres, de l'art du vitrail, qui devait dans la suite y jeter un si vif éclat. Une verrière historiée était encore, à cette époque, un objet d'une grande rareté, aussi le rédacteur du nécrologe du chapitre ne manquait pas de conserver le souvenir des donations de vitraux en inscrivant les obits des bienfaiteurs de la cathédrale. Sans ce document, nous ne saurions à peu près rien des verrières chartraines du XII[e] siècle.

A l'époque où la cathédrale de Fulbert fut détruite par le feu (1194), le nécrologe mentionnait onze donations, ayant pour objet dix-huit verrières en tout. Ce nombre était considérable pour l'époque; la cathédrale n'en possédait probablement pas d'autres.

Voici, selon l'ordre du calendrier, l'indication des obits où ces donations sont mentionnées[2] :

	Verrières.
1. 20 février. Obit de Haimeric, clerc, donateur d'une belle verrière.	1
2. 1[er] mars. Obit d'Ernaud, prêtre et archidiacre, donateur de trois verrières. . .	3
3. 20 mars. Obit du diacre Robert, archidiacre, donateur d'une verrière fort belle.	1
4. 19 avril. Obit du diacre Nivelon, chanoine, donateur de deux verrières fort belles.	2
5. 16 mai. Obit du sous-diacre Ernaud de Feuillet, chanoine, donateur de deux verrières.	2
6. 20 juin. Obit d'Arnaud Chartier (Quadrigarius), prêtre et chanoine, donateur d'une verrière.	1
7. 13 juillet. Obit du sous-doyen Goslin, donateur de trois verrières précieuses. .	3
8. 25 juillet. Obit de Hugues de Morville, donateur de deux verrières.	2
9. 29 juillet. Obit de Hugues, prêtre et sous-doyen, donateur d'une verrière précieuse.	1
10. 6 septembre. Obit de Guy de Craches, sous-diacre et chanoine, donateur d'une verrière fort belle.	1
11. 30 septembre. Obit de Jean, marguillier clerc, donateur d'une verrière., . .	1
TOTAL.	18

1. Virgo Dei genitrix, tibi templum tegit habendum
Cuius opus superis sumpserat *a vitreis*.
(R. MERLET et l'abbé CLERVAL, *Un Manuscrit chartrain du XI[e] siècle*, Chartres, 1893, p. 80.)

2. 1. Obiit Haimericus, clericus... qui... ecclesiam decora adornavit vitrea. — 2. Ipso etiam die terrene habitationis incolatum egressus... appositus est patribus suis pie recordationis Ernaudus, beate virginis Marie venerandus sacerdos et archidiaconus, cuius devotionem... larga testantur memorialia... scilicet tres vitree...

3. Obiit Robertus levita et archidiaconus... vitream optimam fieri fecit. — 4. Obiit... et Nivelo, levita et canonicus... qui hanc ecclesiam decoravit duabus vitreis optimis... — 5. Obiit... et Ernaudus de Folieto, subdiaconus et canonicus... qui hanc ecclesiam duabus vitreis decoravit. — 6. Obiit... et Arnaldus cognomento Quadrigarius, huius sancte ecclesie venerabilis presbiter et canonicus, qui hanc ecclesiam decoravit... vitrea una. — 7. Obiit... et Goslinus subdecanus et prepositus, qui... ecclesiam istam tribus preciosis decoravit vitreis. — 8. Obiit... et Hugo de Morvilla, qui dedit huic ecclesie duas vitreas. — 9. Obiit Hugo, huius ecclesie sacerdos venerabilis et subdecanus... qui sacrosanctum genitricis Dei templum pretiosa vitrea... decoravit. —

Sauf peut-être Hugues de Morville, dont la qualité n'est pas mentionnée, tous les donateurs sont des ecclésiastiques de l'église de Chartres, la plupart membres du chapitre.

Nous n'avons pu suivre l'ordre chronologique dans la liste ci-dessus, le nécrologe, suivant l'usage, n'indiquant pas l'année de la mort des personnages mentionnés, ni, à plus forte raison, celle de leurs donations. A l'aide cependant des plus anciens manuscrits du nécrologe et de plusieurs autres documents, nous pouvons fixer quelques points de repère chronologiques.

Deux seulement des obits cités plus haut, le premier et le septième, sont inscrits, d'une main postérieure à celle du premier scribe, dans le nécrologe chartrain de la bibliothèque de Saint-Étienne, écrit très peu après la mort de Fulbert, et complété pendant un siècle environ, jusque vers 1130[1]. Voilà donc deux donations qui ne peuvent guère être postérieures au premier quart du XII^e^ siècle. L'une d'elles doit même vraisemblablement se placer un peu plus haut. Goslin, d'abord prévôt, était en possession, dès 1092, de la dignité de sous-doyen, qu'il conservait encore en 1097. On ignore la date de sa mort, mais on lui trouve un successeur en 1099[2]. Les trois verrières données par lui, les plus anciennes sans doute que la cathédrale ait possédées, dataient donc probablement des dernières années du XI^e^ siècle.

Les autres obits se trouvent dans deux manuscrits : dans le second nécrologe, composé vers 1130[3], où ils sont écrits de diverses mains postérieures à la première rédaction, et dans le troisième, copié vers 1190[4]; tous, au contraire, de la main du premier copiste. Il faut donc nécessairement les fixer entre ces deux dates. Les obits portant les numéros 4, 5, 6, 8, 11 ne peuvent être repérés avec plus de précision. On peut serrer d'un peu plus près la date des autres. Robert Ragan (3), archidiacre de Vendôme, mourut en 1150[5]. Guy de Craches (10) vivait encore en 1159[6]. Hugues de Lèves (9), qui était encore sous-doyen en 1161, mourut plus tard moine à l'abbaye de Josaphat[7]. Ernaud Foaille (2), archidiacre de Dreux, est encore mentionné en 1181[8].

10. Obiit et Guido de Grechis, subdiaconus et canonicus... qui... ecclesiam optima decoravit vitrea. — 11. Obiit Johannes sacristes, qui hanc ecclesiam decoravit vitrea...

Les obits 1 et 7 ont été ajoutés dans le ms. 104 de Saint-Étienne, assez longtemps après sa rédaction primitive, et ont été transcrits, vers 1130, dans le ms. 1032 de Chartres, à l'époque même où il a été compilé. Tous les autres ont été ajoutés dans ce même ms. à diverses époques du XII^e^ siècle ; on les y trouvera tous, sauf le 6^e^ qui était sur un feuillet aujourd'hui disparu. Enfin, le ms. 1033 de Chartres, transcrit sur le précédent dans les dernières années du XII^e^ siècle, contient tous nos obits, de la main du premier copiste.

On en trouvera le texte imprimé, aux jours indiqués, dans le *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, publié par E. DE LÉPINOIS et L. MERLET, vol. III ; dans les *Obituaires de la province de Sens*, publiés par M. A. MOLINIER, tome II, et enfin, pour les deux plus anciens (1 et 7), dans *Un Manuscrit chartrain du XI^e^ siècle*, par R. MERLET et l'abbé CLERVAL. C'est à tort que les éditeurs du *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres* (I, p. CXLJ) ont regardé les donations mentionnées dans les obits 10 et 11 comme postérieures à l'incendie de 1194.

1. Bibliothèque de Saint-Étienne, ms. 104. Cf. R. MERLET et l'abbé CLERVAL, *Un Manuscrit chartrain du XI^e^ siècle*.

2. L. et R MERLET, *Dignitaires de l'église Notre-Dame de Chartres*, p. 50 (dans les *Archives du diocèse de Chartres*, t. V).

3. Bibliothèque de Chartres, ms. 1032.

4. Bibliothèque de Chartres, ms. 1033.

5. *Dignitaires de l'église Notre-Dame de Chartres*, p. XXII. A noter que les mots *dictus Ragan*, que donne le *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, III, p. 66, ne sont pas dans le texte des manuscrits.

6. *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, I, p. 168.

7. *Dignitaires de l'église Notre-Dame de Chartres*, p. 52.

8. *Ibid.*, p. 195.

Vers 1137, la cathédrale possédait dans un de ses vitraux une image de la sainte Vierge qu'il faut très probablement identifier avec celle qui est connue, depuis le XV^e^ siècle au moins, sous le nom de Notre-Dame de la Belle-Verrière [1].

Ces quelques données chronologiques, malgré leur pénurie, suffisent à prouver que la vitrerie de la cathédrale ne fut pas exécutée d'un seul coup. A ne considérer que les trois grandes verrières de la façade occidentale, on pourrait croire que l'atelier où elles ont été faites n'a été qu'une succursale de celui de l'abbaye de Saint-Denis. La cathédrale cependant avait déjà des verrières historiées une cinquantaine d'années avant les grands travaux de Suger, et un siècle a pu s'écouler entre la donation du sous-doyen Goslin et celle de l'archidiacre Ernaud. Autant peut-être que la grande abbaye, Chartres a été un des berceaux de l'art du vitrail en France [2].

L'œuvre des verriers du XII^e^ siècle a été détruite en grande partie par l'incendie de 1194 :

> L'ardeur du feu le plon fundi,
> Trebuchierent murs et mesieres,
> Briserent cloches et verrieres... [3].

L'incendie n'ayant pas atteint la façade occidentale, qui avait été rebâtie une cinquantaine d'années auparavant, les trois verrières qui surmontent encore le portail royal furent épargnées. Elles étaient probablement les plus grandes, car en supposant même que les fenêtres de l'édifice de Fulbert et de Thierry aient été agrandies au XII^e^ siècle, il est difficile d'admettre qu'elles aient atteint de pareilles dimensions. Avec l'image de Notre-Dame de la Belle-Verrière et un fragment de bordure qui est venu échouer, on ne sait comment, dans une des fenêtres de la chapelle Saint-Piat, c'est tout ce qui reste de la vitrerie chartraine antérieure à l'incendie de 1194.

C'est plus qu'il n'en faut pour faire regretter vivement ce qui a disparu. Tout a été dit, depuis qu'on sait regarder les œuvres d'art du moyen âge, sur la beauté de nos grandes verrières du XII^e^ siècle. « Chartres, écrivait Lassus dès 1844, possède trois magnifiques verrières, qui, placées sous la rose occidentale, font pâlir tous les vitraux dont les XII^e^ et XIII^e^ siècles ont enrichi cette admirable cathédrale [4]. » Westlake a proclamé notre arbre de Jessé le chef-d'œuvre de l'art des verriers du XII^e^ siècle [5]. Tous ceux qui, depuis, ont écrit sur la peinture sur verre, ont été du même avis. Dessin parfaitement approprié au style du vitrail, entente de l'ornement, coloris merveilleux, exécution maté-

1. Ch. Métais, *Cartulaire de Notre-Dame de Josaphat*, I, p. 123. Nous verrons plus loin que le fait avait déjà été signalé par M. F. de Mély.

2. Dans le *Cartulaire de Josaphat*, la charte LII (I, p. 75), datant de 1130 environ, mentionne un certain « Giraldus vitreator », et la charte CCXLV (I, p. 288), rédigée entre 1155 et 1164, est intitulée « De dono Roberti vitrearii ». En éditant ces textes, M. l'abbé Métais a signalé leur intérêt au point de vue qui nous occupe; mais il est fort possible qu'il ne s'agisse que de surnoms déjà héréditaires.

3. Jehan (le) Marchant, *Miracles de Notre-Dame de Chartres*, publiés par M. G. Duplessis, Chartres, 1855, p. 19. Ce détail ne se trouve pas dans l'original latin publié par Thomas. (*Bib. de l'École des Chartes*, 1881, p. 505-550.)

4. *Annales archéologiques*, I, p. 42.

5. *A History of design in painted glass*, I, ch. III.

rielle extrêmement soignée, tout contribue à faire considérer ces trois verrières comme des produits d'un art arrivé à son apogée. En les contemplant à la fin de certaines belles journées d'hiver, lorsque les rayons du soleil à son déclin les traversent presque horizontalement et en échauffent doucement les couleurs, il est impossible de ne pas se sentir pénétré d'admiration pour une époque qui savait concevoir et exécuter d'aussi belles choses [1].

II

Après le désastre de 1194, la cathédrale se releva, plus grande et plus imposante qu'elle n'avait jamais été. Un temps relativement court, une trentaine d'années environ, suffit à l'achèvement du gros œuvre, tant était puissant, à cette époque, l'élan qui faisait sortir de terre d'aussi magnifiques monuments.

L'architecte inconnu auquel est due la conception de Notre-Dame de Chartres ne s'était pas astreint à reproduire plus ou moins servilement les édifices qu'il avait eu l'occasion d'étudier. En supprimant les tribunes surmontant les bas côtés et les voûtes sexpartites, d'un usage courant dans la seconde moitié du XII^e^ siècle, en agrandissant les ouvertures d'une manière jusque-là inusitée, il avait réalisé un modèle de cathédrale que les siècles suivants, jusqu'à la renaissance, ne feraient guère qu'imiter en l'allégeant. « C'est à Chartres, dit Viollet-le-Duc, où l'on voit, pour la première fois, le constructeur aborder franchement la claire-voie supérieure occupant toute la largeur des travées, et prenant le formeret de la voûte comme archivolte de la fenêtre [2]. »

La cathédrale de Chartres est le premier en date de nos monuments franchement gothiques. Jamais un pareil champ d'activité n'avait été ouvert aux verriers. Trois grandes roses, dont deux accompagnées d'ouvertures ne formant avec elles qu'une immense claire-voie ; cent trente lancettes, dont quelques-unes de plus de trente pieds de hauteur, trente-quatre roses moyennes, six petites roses — en tout, cent soixante-treize

1. Nous n'avons pas encore mentionné les fenêtres de la crypte ; il est possible, en effet, que cette partie de l'édifice n'ait possédé de vitrages qu'à la fin du XII^e^ siècle. Les quelques ouvertures de la crypte remontant à l'époque des travaux de Fulbert et restées sans modifications ne sont que d'étroites meurtrières n'ayant probablement comporté ni vitrages ni fermeture quelconque. On peut s'en rendre compte en examinant, dans la galerie méridionale, une de ces fenêtres qui est accessible des deux côtés : les parois des deux embrasures intérieure et extérieure s'y rencontrent de manière à former une arête, sans interposition de tableau ou de feuillure. La largeur de cette fenêtre n'est que de $0^{m},31$. Une autre fenêtre, murée depuis les dernières années du XII^e^ siècle, est encore visible à l'intérieur de la chapelle qui porte aujourd'hui le nom de Saint-Joseph ; sa largeur est un peu plus grande ($0^{m},42$), mais elle est, actuellement du moins, beaucoup moins haute. A une époque comprise entre la construction des porches latéraux de la cathédrale romane (vers 1080-1090) et les grands travaux exécutés à la suite de l'incendie de 1194, les fenêtres de la crypte, à l'exception de celles qui se trouvaient obstruées, furent élargies et exhaussées. L'existence, dans l'embrasure des fenêtres ainsi remaniées, d'une lunette latérale, prouve qu'elles étaient déjà munies de fermetures mobiles, qui n'étaient peut-être que de simples volets de bois pouvant s'ouvrir pour l'aération. Les grandes baies des quatre chapelles ajoutées après 1194 furent certainement vitrées dès l'origine. Nous verrons plus loin que la crypte possédait quelques vitraux de l'extrême fin du XV^e^ siècle ; aucun souvenir n'a été conservé de ceux qu'elle a pu posséder antérieurement.

2. *Dictionnaire de l'architecture, Fenêtre.*

ouvertures dont la superficie dépasse notablement deux mille mètres carrés — étaient destinées à recevoir des verrières.

Cette tâche, qui, moins d'un siècle auparavant, eût sans doute paru irréalisable, fut entièrement exécutée en un espace de temps relativement court. L'art du vitrail avait progressé de pair avec l'architecture, ou, plutôt, il s'était vulgarisé ; ses produits étaient devenus moins rares. Les verriers du XIII^e^ siècle n'ont créé rien de supérieur aux œuvres de leurs devanciers du XII^e^, mais ils étaient en mesure de produire davantage, et, sans doute, à des prix moins élevés[1].

Pour mener à bien une pareille entreprise, il fallait quand même des ressources considérables. La générosité des fidèles de toutes les classes de la société sut y pourvoir. Au XII^e^ siècle, les donateurs des vitraux sont des membres du clergé, désireux d'embellir leur cathédrale ; au siècle suivant, c'est le peuple tout entier qui enrichit Notre-Dame de Chartres de splendides verrières. Désormais, les documents écrits font défaut ; le nécrologe, qui n'eût pu suffire à tout mentionner, est muet depuis la reconstruction de l'église[2]. Ce sont les vitraux eux-mêmes qui révèlent les libéralités auxquelles ils doivent leur origine. Des cent soixante-treize ouvertures dont nous avons donné plus haut l'énumération, il en est cinquante-sept dont les vitrages ont été détruits ou remaniés, ou, tout en étant intacts, ne portent aucune indication permettant d'en découvrir les donateurs. Les verrières qui garnissent les cent seize autres baies renferment des portraits, des armoiries, des scènes, des inscriptions à l'aide desquelles il est possible d'identifier les personnages ou les associations qui en ont fait les frais.

Seize ont été offerts par des ecclésiastiques. Les rois et les seigneurs en ont donné quarante-quatre. Souvent, ils se sont contentés d'y faire mettre leurs armoiries ; on voit briller dans nos verrières les plus beaux blasons du royaume et même de la chrétienté ; les lis de France s'y rencontrent avec les châteaux de Castille, les lions de Montfort avec l'hermine de Bretagne. Souvent aussi nous voyons sur nos vitraux les donateurs eux-mêmes, tantôt humblement agenouillés, tantôt à cheval et armés de pied en cap, comme dans les lointains voyages aux pays d'outre-mer. Enfin, voisinant sans embarras avec cette aristocratie, car ils savent que l'église est la maison de tous et que la religion ennoblit le travail des mains, les artisans vaquent aux diverses occupations de leurs métiers. Le forgeron bat le fer sur son enclume, l'imagier achève une statue, le cordonnier découpe son cuir, le fourreur étale sa marchandise devant un client. Nos vitraux, au dire du plus récent historien des corporations chartraines, nous révèlent l'existence de

1. Les renseignements relatifs au prix des vitraux à cette époque sont tellement rares — pour ne pas dire qu'ils sont introuvables — que nous croyons devoir mentionner, bien qu'elle ne se rapporte pas directement à notre sujet, une note insérée, au XIII^e^ siècle probablement, dans un manuscrit liturgique provenant de Saint-Martial de Limoges : « Vitrea Sancti Spiritus cum ferramento, xxiij l. » (Bibl. Nat., ms. lat 1139, fol. 1.)

2. Nous avons déjà démontré que deux notices nécrologiques données par les éditeurs du *Cartulaire* comme postérieures à 1194, devaient être attribuées au contraire à une époque plus ancienne. Quant à la donation de Robert de Bérou, elle appartient bien au XIII^e^ siècle, mais elle n'est mentionnée que dans la compilation annotée du chanoine Patin, d'après le vitrail lui-même, et non dans le véritable nécrologe. (*Cartulaire de N.-D. de Chartres*, III, p. 52.)

vingt-deux corps de métier[1], et leur témoignage est d'autant plus précieux qu'ils remontent à une époque où les documents écrits sur les associations professionnelles de Chartres font encore défaut.

Pour plus de précision, nous donnons la statistique des vitraux dont les donateurs sont connus. Remarquons qu'il est impossible d'atteindre une exactitude rigoureuse, et que cette statistique pèche certainement par défaut : à l'étage supérieur, par exemple, plusieurs roses qui ne portent aucune signature sont dues vraisemblablement aux mêmes donateurs que les verrières situées au-dessous. Pour éviter toute erreur, nous laissons de côté les probabilités plus ou moins grandes, et nous ne faisons entrer en ligne de compte que les vitraux, encore existants ou disparus, dont les donateurs sont expressément désignés.

Ces vitraux sont au nombre de cent seize, ainsi répartis :

Étage inférieur.	33 lancettes.
Étage supérieur.	2 grandes roses. 22 roses moyennes. 59 lancettes.

Le tableau suivant indique combien de verrières ont été offertes par chaque classe de donateurs :

Rois, princes et seigneurs : 44.	Étage inférieur. . .	3 lancettes[2].
	Étage supérieur. . .	2 grandes roses[3]. 26 lancettes[4]. 13 roses moyennes[5].
Artisans : 42.	Étage inférieur. . .	25 lancettes[6].
	Étage supérieur. . .	16 lancettes[7]. 1 rose moyenne[8].
Ecclésiastiques : 16.	Étage inférieur. . .	4 lancettes[9].
	Étage supérieur. . .	10 lancettes[10]. 2 roses moyennes[11].
Donateurs divers non identifiables ou ne rentrant pas dans les catégories précédentes : 14. . .	Étage inférieur. . .	1 lancette[12].
	Étage supérieur. . .	7 lancettes[13]. 6 roses moyennes[14].

Si l'on fait abstraction des trois grandes lancettes de la façade occidentale, qui appar-

1. Geneviève Aclocque, *Études sur le commerce et l'industrie à Chartres depuis le XI^e siècle jusqu'à la fin du ministère de Colbert*, p. 2 ; *Les Corporations, l'Industrie et le Commerce à Chartres depuis le XI^e siècle jusqu'à la révolution, passim.*

2. XVI, XVII, XXVI. Ces numéros sont ceux des baies dans notre partie descriptive et notre recueil de planches. Nous mettons entre crochets les numéros des baies dont les vitraux ont disparu.

3. XCV, CXLV.

4. [XC], XCII, XCIII, XCVI, XCVII, CII, CVI, [CVIII], [CIX], [CXIV], [CXV], [CXXIV], [CXXV], CXXVII, CXXVIII, [CXXX], [CXXXI], CXXXIV, CXXXVI, CXXXVII, CXLVI, CXLVII, [CXLIX], CL, CLII, CLIII.

5. XCIV, XCVIII, CIV, CVII, CX, CXIII, CXVI, CXXVI, CXXIX, CXXXII, CXXXVIII, CXLVIII, CLIV.

6. IV, V, VI, VII, IX, [XII], XIII, XXIV, XXV, XXX, XXXIV, XXXVII, XXXVIII, XXXIX, XLI, XLII, XLIII, XLV, [LVII], LIX, LX, LXI, LXII, LXIII, LXIV.

7. LXVIII, LXIX, LXXVII, LXXIX, CXI, CXVII, CXVIII, CXIX, CXX, CXXII, CXXIII, CLXII, CLXIV, CLXVII, CLXVIII, CLXX.

8. CLXXII.

9. XXXIII, XL, LIII, LIV.

10. LXXXIX, XCIX, C, CIII, CXII, CXXXIII, CXXXIX, CXL, CXLII, CXLIII.

11. LXXXVIII, CXLI.

12. XXVIII.

13. LXXI, LXXII, LXXIV, CV, CXXI, CLV, CLVI.

14. LXXXV, CI, CLVII, CLX, CLXIX, CLXXV.

tiennent au XII^e^ siècle, et de quelques autres verrières, assez rares, qui ont été refaites ou remaniées, la vitrerie de Chartres remonte au XIII^e^ siècle. Il est à peine besoin aujourd'hui de mentionner l'opinion de ceux qui l'attribuaient, au moins en partie, à une époque plus ancienne, et croyaient y voir représentés des donateurs ayant vécu au XII^e^ siècle, Abailard par exemple. Il est bien avéré que nos vitraux sont postérieurs à l'incendie de 1194, dont la réalité ne peut être mise en doute ; d'autre part, leur style n'est pas celui du XIV^e^ siècle ni même celui de la fin du XIII^e^.

Pour serrer de plus près la date de leur fabrication, il faut utiliser les données chronologiques fournies par les signatures. Aucune de nos verrières n'est datée, mais beaucoup ont été offertes par des personnages connus. En effet, si les signatures des artisans n'apportent aucune lumière à la question que nous examinons, il n'en est pas de même de celles des seigneurs et des dignitaires ecclésiastiques dont le *curriculum vitae* est connu. En admettant même que quelques vitraux soient dus à des libéralités posthumes et n'aient été commandés que par des exécuteurs testamentaires, on ne peut les attribuer qu'à une date suivant de très près la mort des donateurs.

L'abbé Bulteau faisait remonter à une époque comprise entre 1210 et 1215 la plupart des verrières légendaires[1]. En l'absence de tout document, une telle précision est bien hasardée ; ces dates cependant n'ont rien d'invraisemblable. On attribuerait volontiers au début du XIII^e^ siècle les vitraux des bas côtés de la grande nef. Offerts par des associations professionnelles, ils ne peuvent être datés avec précision, mais leur belle exécution, leurs larges bordures, la noblesse du style de leurs ornements indiquent une date relativement reculée.

Nous trouvons ailleurs des vitraux dont l'exécution ou la commande ne peut se placer que dans une période comprenant seulement quelques années. L'une des lancettes du chœur a été vitrée aux frais du chancelier Robert de Bérou qui obtint la chancellerie en 1211 et mourut en 1216. Deux verrières du déambulatoire, paraissant avoir été données par Thibault IV. comte de Chartres, à la prière de Thomas, comte du Perche, ne peuvent guère dater que de 1217 ou 1218. Un autre donateur, le sous-diacre Nicolas Lescine, ou mieux *Li Sesnes*, représenté sur un vitrail de la chapelle des martyrs, est mentionné dans deux documents de 1223. Un vitrail de la chapelle des confesseurs a été donné, entre 1220 et 1227, par deux seigneurs du pays chartrain, Guérin de Friaize et Hugues de Meslay ; un autre, dans la partie nord du déambulatoire, par l'archidiacre Geoffroy Chardonel, mort en 1236. La donation de la grande claire-voie septentrionale, où brillent les lis de France et les châteaux de Castille, ne peut être antérieure au début du règne de Louis VIII (1223), ni postérieure à la fin de la minorité de saint Louis (1236). La rose méridionale et les lancettes qui l'accompagnent sont probablement plus anciennes de quelques années. C'est de 1225 à 1233 qu'ont été commandées les hautes verrières du bras nord du transept, données par Philippe Hurepel[2].

1. *Monographie*, I, p. 128.
2. Ces dates seront établies dans notre partie descriptive. Disons dès maintenant que nous devons beaucoup aux travaux de M. l'abbé Clerval et de M. R. Merlet.

Ainsi, en ne tenant compte que de ces dates, on est amené à faire remonter au premier tiers du XIIIe siècle la pleine activité de l'atelier des verriers chartrains[1]. Mais ce n'est pas tout. Une étude attentive de nos vitraux et du monument qu'ils décorent permet, croyons-nous, de découvrir des précisions plus grandes.

On peut distinguer dans les vitraux de Notre-Dame de Chartres trois groupes de vitraux ; chacun de ces groupes, formé d'œuvres présentant des particularités communes que nous étudierons plus loin, a sa physionomie propre, son caractère spécial qui le différencie nettement des deux autres. On dirait que trois ateliers ont collaboré à la tâche commune, ou plutôt que cette tâche a été accomplie par trois ateliers ayant travaillé tour à tour, ou encore, si l'on veut, par un même atelier ayant fonctionné à trois reprises et ayant eu trois manières successives.

Chacun de ces trois groupes de verrières correspond à une région particulière de l'édifice :

premier groupe : nef et bas côtés ;

second groupe : chœur, déambulatoire, chapelles absidales ;

troisième groupe : étage supérieur du transept.

Nous n'osons faire entrer dans cette classification les six fenêtres qui éclairent les parties basses du transept ; quatre d'entre elles en effet ont perdu totalement ou en majeure partie leurs vitraux anciens. Nous pensons cependant qu'à l'origine la vitrerie de l'étage inférieur du bras nord appartenait entièrement au premier groupe, et celle du bras sud au second.

Il est intéressant de rapprocher ces conclusions de celles que suggère un examen minutieux du monument lui-même. La cathédrale de Chartres, bien qu'elle soit sortie de terre avec une étonnante rapidité, n'est pas un de ces édifices bâtis d'un seul jet tels qu'ils ont été d'abord conçus : on y constate, en bien des endroits, des modifications apportées au projet primitif en cours d'exécution : des soudures y sont restées visibles au point de jonction de constructions exécutées à des reprises différentes. Et si le maître de l'œuvre a su sauvegarder l'unité du monument, il ne s'est nullement interdit, en l'élevant, de changer certaines dispositions d'abord arrêtées, pour profiter sans cesse des plus récents perfectionnements apportés à l'art de bâtir.

Nous pensons que l'on doit attribuer à quatre principales campagnes de travaux[2] le gros œuvre de la cathédrale. Ses différentes parties se seraient élevées dans l'ordre suivant :

première campagne : chapelles intercalées entre les chapelles romanes de la crypte, soubassements du déambulatoire et des chapelles absidales ;

1. L'historien allemand Fiorillo († 1821) a attribué, paraît-il, à l'année 1218 l'exécution de vitraux pour différentes églises de Chartres. Nous avons trouvé ce renseignement, que nous n'avons pu contrôler, dans la traduction, communiquée à la Société archéologique d'Eure-et-Loir, d'un mémoire sur la peinture sur verre en France écrit à l'occasion d'une exposition à Vienne. (S. A. E.-L., *P.-V.*, 5 février 1874.) Voici, d'après Larousse, l'énumération des ouvrages de Fiorillo : *Histoire du dessin et de la peinture depuis leur renaissance jusqu'au temps présent* (1798 1808) ; *Opuscules artistiques* (1803-1806) ; *Histoire de la peinture et du dessin en Allemagne et dans les Pays-Bas* (1815-1817).

2. Rigoureusement parlant, on appelle « campagne de travaux » l'ensemble des travaux exécutés au cours d'une année. Bien qu'il s'agisse ici de périodes beaucoup plus longues, nous employons ce terme faute d'en connaître un meilleur. Cette acception, d'ailleurs, semble consacrée par l'usage.

seconde campagne : nef et bas côtés, parties basses du transept ;
troisième campagne : chœur, déambulatoire, chapelles absidales ;
quatrième campagne : étage supérieur du transept.

Il existe une concordance remarquable entre ces résultats et ceux auxquels conduit l'étude intrinsèque des verrières. On est amené, si l'on se souvient des dates attribuées plus haut à certaines donations, à la conclusion suivante : *Les campagnes de travaux des verriers ont eu le même champ d'action que celles des maçons et les ont suivies de près.*

Nous n'ignorons pas que nos vitraux ont parfois été attribués à une époque un peu plus récente, au milieu ou même à la fin du XIII^e^ siècle. Cette opinion, dont on retrouve l'écho jusque dans des ouvrages modernes, repose, à notre avis, sur des confusions dont l'histoire a fait justice. C'est ainsi, par exemple, que le verrier chartrain Clément dont le nom se lit sur un vitrail de la cathédrale de Rouen, a été considéré comme un artiste du règne de Philippe le Hardi, parce que, disait-on, sur la foi de Langlois[1] rapportant lui-même un renseignement contenu dans l'*Histoire de la ville de Rouen*[2], de Farin, la partie de l'édifice où se trouve ce vitrail n'aurait été élevée qu'après 1288, sur l'emplacement de l'ancien chapitre[3]. Cette erreur a sans doute pour point de départ quelque texte mal interprété. Ce qui est certain, c'est que les auteurs connaissant le mieux l'histoire de la cathédrale de Rouen ne partagent pas l'opinion que nous avons rapportée et attribuent le déambulatoire et ses vitraux à la première moitié du XIII^e^ siècle[4]. De même, on a prétendu qu'il fallait reculer jusqu'à une époque beaucoup plus tardive que celle que nous lui assignons celle de nos verrières qui raconte les légendes de sainte Catherine et de sainte Marguerite, parce qu'on a cru y voir représentés « Jean de Chartres, mort en 1297 », et « Guillaume, vidame jusqu'en 1287[5] ». La verrière est en réalité plus ancienne ; nous avons déjà cité ses véritables donateurs, Guérin de Friaize et Hugues de Meslay.

D'autres vitraux ont été attribués à une époque trop avancée du XIII^e^ siècle : ceux du chœur (détruits en 1788 ou 1789), où l'on voyait représentés, au dire de l'abbé Bulteau, Ferdinand le Saint, roi de Castille, et Jeanne de Dammartin qu'il avait épousée en 1237[6]. Nous verrons plus loin que rien n'est moins certain que cette identification. Dès lors, aucune raison n'empêche de considérer ces vitraux comme contemporains de ceux qui les avoisinent et leur ressemblent, c'est-à-dire d'en fixer l'exécution au premier quart du XIII^e^ siècle.

1. E.-H. Langlois, *Essai sur la peinture sur verre*, p. 24. F. de Lasteyrie ne donne que cette référence, mais le passage qu'il cite se trouve déjà dans le *Mémoire sur la peinture sur verre* du même auteur (1823).

2. Le passage en question n'appartient pas à la rédaction première de l'ouvrage de Farin (1668). On le trouve pour la première fois dans l'édition de 1738 (t. III, p. 180), publiée longtemps après la mort de l'auteur.

3. *Revue de l'art chrétien*, 1888, p. 419.

4. M. J. Lafond, auteur du chapitre sur les vitraux, dans *La Cathédrale de Rouen* par M. l'abbé Loisel, attribue le vitrail de Joseph, où est inscrit le nom du verrier Clément, à une période comprise entre 1220 et 1240. M. le chanoine Jouen a bien voulu nous écrire qu'il considérait le déambulatoire de Rouen et ses vitraux comme de la première moitié du XIII^e^ siècle. L'ancien chapitre, dont il reste les deux extrémités, a été démoli par la construction du portail des Libraires. (Dom Pommeraye, *Histoire de l'église cathédrale de Rouen*, Rouen, 1686, p. 39 ; A. Loisel, *op. cit.*, p. 125.)

5. *Revue de l'art chrétien*, 1888, p. 426.

6. Bulteau, *Description*, p. 206 ; *Monographie*, III, p. 230.

Si, comme nous le pensons, nos verrières datent d'une époque très voisine de l'achèvement de la construction, il n'y a là, remarquons-le bien, rien de surprenant. Aujourd'hui, il est vrai, lorsqu'une église a été bâtie, on en garnit souvent les fenêtres de feuilles de verre blanc, et l'on se contente parfois longtemps de ces vitrages provisoires. On ne pouvait agir de la même manière au XIII^e^ siècle. Le verre, même incolore, se payait sans doute un prix élevé, et comme il n'était fabriqué qu'en pièces assez petites, il nécessitait une mise en plomb coûteuse. Les fenêtres d'une cathédrale sont trop vastes pour qu'on ait pu les garnir, comme celles des habitations, de « toiles verrines » ou de papier huilé. Il est facile de comprendre que, dans de telles conditions, on se soit hâté d'exécuter les vitraux.

La vitrerie chartraine n'a pas été conçue suivant un plan d'ensemble réduisant à l'unité la multitude des sujets représentés. Le siècle des « Bibles moralisées » eût su, par exemple, illustrer le parallélisme des deux Testaments, conception aussi vieille que l'Église elle-même, et qui, de tout temps, a inspiré l'art chrétien. Un tel programme n'eût pas dépassé la capacité des théologiens qui guidaient les artistes, mais les circonstances en auraient sans doute rendu l'exécution difficile. En recourant à la générosité des fidèles, il fallait compter avec les exigences de la piété individuelle. Tel donateur qui offrait l'image d'un saint particulièrement révéré n'eût peut-être pas accepté avec le même empressement de faire les frais d'un vitrail représentant un sujet imposé. Cependant, tout ne pouvait être laissé à l'arbitraire. Les hautes fenêtres de l'abside, ainsi qu'il convenait dans une église dédiée à Notre-Dame, furent consacrées à la Vierge, et montrèrent, à ses côtés, un cortège de personnages bibliques. Les deux roses du transept, comme les porches qu'elles surmontent, racontèrent la glorification du Christ et de sa mère. La scène grandiose du jugement dernier prit place dans les compartiments de la rose occidentale. Enfin, les dénominations des trois principales chapelles absidales, chapelle des apôtres, chapelle des martyrs, chapelle des confesseurs — dénominations, soit dit en passant, qu'on n'aurait jamais dû abandonner — ont certainement influé sur le choix des sujets des verrières légendaires qui les décorent.

Partout ailleurs, les donateurs semblent avoir eu pleine liberté de faire représenter ce qu'ils voulaient. Bien qu'il ne soit pas toujours aisé de deviner les raisons de leur choix, il est des cas où la cause de leur préférence est manifeste ; nous les signalerons dans notre partie descriptive. Comme il était naturel, la Vierge fut souvent représentée ; sa vie est traitée dans plusieurs verrières. L'histoire de saint Denis, protecteur de la monarchie française, figurait dans des vitraux, aujourd'hui détruits, donnés par la maison royale de France. Aujourd'hui encore, dans une des fenêtres du croisillon méridional, nous voyons saint Denis en personne remettre l'oriflamme au chevalier donateur de la verrière. Le roi de Castille avait fait représenter le saint tutélaire de l'Espagne, l'apôtre saint Jacques. Les « hommes de Tours » ont fait de leur donation un hommage à saint Martin ; les corps de métier ont souvent commandé des verrières légendaires retraçant l'histoire de leurs saints protecteurs.

Cette liberté rendait inévitables des redites ; l'histoire de saint Nicolas, par exemple, a fourni le programme de trois vitraux légendaires, et l'image du saint évêque se trouve encore ailleurs. Cette absence d'idée directrice, ce désordre, si l'on veut, n'est pas sans intérêt ; mieux que dans une grande synthèse théologique, nous y saisissons sur le vif la piété de nos ancêtres et les préférences de leur dévotion.

Quelles ont été les sources d'inspiration des verriers chartrains ou de ceux qui ont dirigé leurs travaux ?

Dans bien des cas, il n'est pas besoin de chercher au delà des traditions iconographiques déjà existantes. Lorsqu'ils ont représenté certaines grandes figures de saints reconnaissables à leurs attributs, et même lorsqu'ils ont dessiné quelques-unes des verrières légendaires, les artistes n'ont fait que reproduire, tout en les interprétant librement, des sujets traditionnels. Le Christ bénissant, seul ou accompagné des quatre animaux symboliques, avait été sculpté au tympan des portails, peint sur les murs des églises et sur les pages des sacramentaires et des missels, avant d'être représenté dans nos verrières. Il existait des traditions, traditions d'ailleurs n'ayant rien d'immuable, d'absolument fixe, mais cependant assez universellement admises pour expliquer les analogies de conception, de composition, sinon de style, que l'on constate souvent entre des œuvres d'art exécutées dans des régions fort distantes les unes des autres. Voici par exemple comment un de nos verriers a représenté la mort de la Vierge : Marie, étendue sur un lit, vient de rendre le dernier soupir. Formant deux groupes, à droite et à gauche, les apôtres donnent des signes d'affliction. Jésus, debout près du lit, reçoit l'âme de sa mère représentée sous la forme d'une petite figure humaine semblable à un enfant emmaillotté. Cette description d'un médaillon faisant partie d'une de nos verrières donnée vers 1230 par Philippe de Boulogne peut s'appliquer, sans qu'il soit nécessaire d'y changer un seul mot, à une mosaïque de l'église de la Martorana, à Palerme, élevée vers 1145 par Georges d'Antioche.

Il y avait donc, au XIII^e^ siècle, une sorte de discipline artistique à laquelle personne ne songeait à se soustraire, et qui, cependant, tendait à s'élargir ou à se transformer.

« Vers 1200, dit M. E. Mâle, on remarque encore quelque incertitude dans la scène de l'Adoration des Mages, mais bientôt une formule s'impose aux artistes. Le premier des rois mages, le vieillard, est à genoux. Il vient de quitter sa couronne et il présente son offrande à Jésus. Le second, l'homme d'âge mûr, est debout à côté de lui, il a la couronne sur la tête et d'une main tient un vase. Mais, au lieu de diriger ses regards vers l'enfant, il tourne la tête du côté du roi Mage qui le suit, et de l'autre main, il lui montre l'étoile qui vient de s'arrêter au-dessus de l'étable. Cette formule pittoresque est très heureuse, puisqu'elle introduit du mouvement et une sorte de petit drame dans une scène hiératique[1]. » M. E. Mâle cite une vingtaine d'exemples de l'Adoration des Mages ainsi traitée : sculptures, vitraux, miniatures, ivoires. Il ne mentionne pas deux médaillons, peu con-

1. *Art religieux du XIII^e^ siècle*, p. 270.

nus, de nos vitraux, exécutés vers 1220 et 1230, cependant la description citée plus haut leur convient parfaitement.

« Nous devons aux artistes du XIIIe siècle, dit-il encore, plusieurs innovations du même genre. Tout en restant profondément respectueux de la tradition, ils se sont efforcés d'introduire la vie dans l'art encore immobile du XIIe siècle. Un geste heureux leur suffit. Au XIIe siècle, par exemple, dans la fuite en Égypte, Joseph tient l'âne par la bride et marche droit devant lui, en portant ses hardes sur l'épaule au bout d'un bâton. Au XIIIe siècle, rien n'est changé, sinon que Joseph détourne la tête et jette un regard de sollicitude sur la mère et l'enfant[1]. » Ce détail se remarque non seulement dans nos vitraux du XIIIe siècle, mais il apparaît, dès le milieu du XIIe, dans un des médaillons de la grande verrière qui surmonte le portail royal.

La scène du couronnement de la Vierge n'a été traitée pour la première fois qu'au courant du XIIe siècle. M. E. Mâle a décrit les formes diverses sous lesquelles les artistes l'ont successivement représentée. Après avoir mentionné ses deux aspects les plus anciens, il ajoute : « A une date qu'il est difficile d'indiquer avec précision, mais qui doit être assez voisine de 1250, on voit apparaître une troisième formule du couronnement de la Vierge. Cette fois, ce ne sont plus les anges qui mettent la couronne sur la tête de la Vierge, c'est Jésus-Christ lui-même[2]. » Telle est la manière adoptée par nos verriers, vers 1230, dans un vitrail du bras nord du transept, et dans un autre, plus ancien encore, du bas côté méridional de la grande nef.

Nous croyons inutile de multiplier ici les exemples ; nous les étudierons dans notre partie descriptive. Il nous suffira de dire que les verriers se sont conformés aux traditions artistiques de leur époque, mais sans les suivre servilement, et que, parmi les innovations que l'on remarque dans l'art français du XIIIe siècle, quelques-unes peut-être leur sont dues. Les analogies que nous avons constatées entre nos vitraux et certaines œuvres d'art contemporaines ou plus anciennes peuvent s'expliquer par un programme identique, sans qu'il soit besoin de supposer que les verriers aient exécuté des copies proprement dites. Cependant, ils ont eu parfois recours à ce dernier procédé. Nous pouvons signaler deux cas — c'est bien peu — où la chose n'est pas douteuse : des deux images de saint Georges qui se trouvent dans la claire voie septentrionale de la grande nef, l'une reproduit une peinture byzantine, l'autre l'effigie équestre d'un sceau du XIIe siècle. Il semble bien aussi, comme l'a remarqué M. de Mély[3], que l'auteur du vitrail légendaire de Charlemagne ait imité, assez librement il est vrai, une ou deux scènes appartenant à des vitraux, actuellement disparus, de l'église abbatiale de Saint-Denis.

Aujourd'hui, la gravure et la photographie dispensent parfois les auteurs de cartons pour vitraux de faire des efforts d'imagination ; il n'en était pas de même au XIIIe siècle. Bien souvent, d'ailleurs, ils avaient à traiter des sujets nouveaux. Ni la peinture murale, peu développée dans nos contrées, ni la sculpture, ni la miniature, n'ont pu leur fournir

1. *Ibid.*, p. 271.
2. *Ibid.*, p. 302.
3. *Étude iconographique*, n° 8.

grand'chose en fait de modèles lorsqu'ils ont dessiné les vitraux légendaires, ceux surtout, et ce sont les plus nombreux, qui illustrent la vie des saints[1].

Ce n'est ni à Vincent de Beauvais, ni à Jacques de Voragine — dont les ouvrages n'étaient pas encore composés à l'époque où la plupart de nos cathédrales ont reçu leur parure translucide — qu'il faut demander l'explication des sujets traités dans la plupart de nos vitraux. En se contentant d'une pareille documentation, on s'exposerait, nous le démontrerons, à bien des mécomptes. Il faut remonter plus haut, jusqu'aux livres liturgiques des XII^e^ et XIII^e^ siècles, qui forment une admirable anthologie de la Bible, des récits hagiographiques et des écrits des Pères.

On pourrait évidemment, dans bien des cas, recourir à des sources beaucoup plus anciennes ; c'est ce qu'a fait bien souvent le P. Cahier dans ses savantes études sur les vitraux de Bourges. Mais est-ce vraiment utile? Il est permis d'en douter. On ne peut supposer que les clercs chargés de veiller à l'exécution du programme iconographique de nos cathédrales aient connu tous les textes cités par le P. Cahier. Bien que les sciences ecclésiastiques aient été en grand honneur au moyen âge, bien rares étaient ceux qui avaient à leur disposition une bibliothèque patristique un peu riche. Mais, par le seul fait de l'assistance quotidienne à la messe et à l'office divin, les membres du clergé étaient familiarisés avec les idées et les récits contenus dans les livres liturgiques. Les histoires de l'Ancien et du Nouveau Testament, les commentaires des Pères sur les Évangiles, qu'ils entendaient lire au chœur chaque année à époques fixes, se gravaient dans leur mémoire d'une manière ineffaçable. Tous les ans, au retour des fêtes pascales, ils chantaient la séquence triomphale dans laquelle Adam de Saint-Victor a évoqué les figures bibliques de la résurrection du Christ[2]. Ils connaissaient la vie des saints par les leçons hagiographiques qui étaient lues, presque quotidiennement, à l'office de matines. Ces récits, où il faut chercher la véritable origine de l'art narratif du XIII^e^ siècle, ont été, nous le verrons, la principale source d'inspiration de nos vieux artistes ; ils les ont illustrés de la manière la plus littérale, la plus servile, à la manière — qu'on nous passe la comparaison — des dessinateurs d'images d'Épinal.

Textes bibliques, textes patristiques, textes hagiographiques surtout, nous trouvons tout cela dans nos manuscrits chartrains des XII^e^ et XIII^e^ siècles : nous les citerons constamment, et ce n'est que bien rarement que nous aurons l'occasion de diriger ailleurs nos recherches.

Est-ce à dire que le programme tracé aux auteurs de nos vitraux ait été entièrement conçu à Chartres même, et d'après les livres liturgiques chartrains? Il serait bien imprudent de l'affirmer. La chose n'est pas douteuse dans quelques cas particuliers : on ne peut supposer que la vie de nos saints locaux, tels que saint Cheron ou saint Lubin, ait été

1. Nos vitraux légendaires de l'étage inférieur, pour ne parler que de ceux-là, renferment plus de neuf cent cinquante médaillons anciens ; sept cents à peu près sont consacrés aux légendes hagiographiques.

2. Séquence *Zyma vetus expurgetur*. (L'abbé E. Misset et Pierre Aubry, *Les Proses d'Adam de Saint-Victor*, Paris, 1900, in-4, p. 187.) Nous ne visons pas ici spécialement l'église de Chartres, l'usage de la prose en question n'y est d'ailleurs pas attesté avant le premier tiers du XIII^e^ siècle. (Mss 520 et 1058.)

représentée pour la première fois ailleurs qu'à Chartres. Dans d'autres cas, c'est le contraire qui semble évident. Lorsqu'on sait, par exemple, que la liturgie chartraine du XIII^e^ siècle n'accordait à saint Rémi qu'une simple mémoire, à cause de la concurrence de la fête de saint Piat (1^er^ octobre), on est amené à croire que le programme de la verrière consacrée au saint archevêque de Reims a été tracé ailleurs. Il en est à peu près de même pour l'ancien vitrail (détruit à l'époque révolutionnaire) où était représentée la vie de saint Blaise ; l'introduction de la fête de saint Blaise dans la liturgie chartraine semble en effet plus récente que le premier tiers du XIII^e^ siècle, époque probable du vitrail, et, dans tous les cas, le verrier n'avait pas illustré les leçons très brèves que l'on trouve à partir de cette époque dans nos livres liturgiques, mais une ancienne vie beaucoup plus développée, qui était lue dans d'autres églises.

Des cas aussi nettement définis sont malheureusement fort rares. Il existe à Sens, à Cantorbéry, à Laon, à Bourges, à Rouen, et ailleurs encore, des verrières offrant avec les nôtres les plus grandes analogies. Beaucoup d'autres ont disparu, dont on ne possède aucun dessin, aucune description, ni même aucun souvenir. D'autre part, les récits hagiographiques consacrés aux saints dont le culte était universellement répandu, tels que les apôtres, ne variaient guère d'une église à une autre. Comment déterminer, à l'aide de ces seules données, le lieu où un sujet a été traité pour la première fois ?

Pour aborder avec quelques chances de succès de telles questions, il faudrait posséder non seulement un *corpus* des vitraux du XIII^e^ siècle, où les reproductions seraient accompagnés d'indications chronologiques aussi précises que possible, mais encore une étude d'ensemble sur les liturgies locales du moyen âge. Or, ces deux grands travaux sont aussi peu avancés l'un que l'autre. Supposé même qu'ils soient achevés, la perte de beaucoup de verrières et de beaucoup de manuscrits laisserait sans doute, dans bien des cas, le problème insoluble faute de données suffisantes.

En dehors des sujets proprement religieux, il existe dans nos vitraux une série de tableaux d'un caractère tout différent, destinés à conserver le souvenir des donateurs. Pour les composer, les artistes n'ont eu besoin ni d'anciennes traditions iconographiques ni de textes, il leur a suffi de regarder autour d'eux.

Ces tableaux, ou « signatures », se divisent en deux catégories. Les uns représentent des donateurs individuels, appartenant la plupart du temps au clergé ou à la noblesse ; ce sont des portraits ; les autres, destinés à commémorer des donations collectives, sont de véritables tableaux de genre où nous voyons les ouvriers ou les marchands vaquer à leurs occupations ordinaires. Nous avons donné aux premiers le nom de portraits, mais il faut s'entendre sur le sens exact de ce terme en pareil cas. Ce sont des portraits, puisqu'ils représentent des personnes déterminées, mais il ne faudrait pas y chercher des documents précis sur la physionomie des donateurs. L'art du XIII^e^ siècle, malhabile encore à reproduire le caractère individuel des visages, s'attachait surtout à désigner les personnages par leurs insignes et leurs vêtements. Les signatures dont nous parlons ne forment pas une galerie de portraits, au sens actuel du mot, mais, par contre, elles nous donnent

une foule de renseignements sur l'art héraldique, sur le costume civil et militaire à l'époque de Philippe-Auguste et de Louis VIII.

Plus intéressantes encore pour la connaissance de la société que ces images offrant toujours quelque chose de conventionnel et de stéréotypé sont les signatures des corps de métier. Tableaux de genre, avons-nous dit; dans bien des cas, le terme d' « instantanés », serait plus exact encore. Toutes ces scènes de l'atelier, de la boutique, du chantier et de la rue sont saisies sur le vif et presque toujours rendues de la manière la plus heureuse. Mieux encore que le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau, dont elles formeraient la meilleure illustration, elles nous renseignent sur les travaux, l'outillage, les coutumes des classes ouvrières du XIII^e^ siècle [1].

Il est dommage en vérité que les verriers, auxquels nous devons tant de renseignements sur leurs contemporains, nous en aient laissé si peu sur eux-mêmes. Nous ne savons rien, ou presque rien, sur leur personne. Aucune pièce d'archive, aucun texte historique ne les mentionne. Ils n'ont laissé aucun nom sur nos vitraux. Mais une des verrières légendaires de la cathédrale de Rouen est signée, et le nom qu'on y lit est justement le nom d'un verrier chartrain, d'un chef d'atelier sans doute : « Clemens vitrearius carnotensis ». Quant à Ballard [2] — si jamais un peintre verrier a porté ce nom — il n'existe aucune raison de le mettre au nombre des artistes ayant travaillé à Chartres, car l'inscription, restaurée depuis peu, où l'on a cru lire son nom désigne un donateur, Pierre Baillard.

Il n'est pas nécessaire de supposer que la fabrication de nos vitraux ait demandé un personnel très nombreux. Leur surface totale, il est vrai, est considérable ; cependant, si l'on se souvient que la période d'activité de l'atelier chartrain, ou des ateliers ayant travaillé tour à tour, ne peut guère avoir duré moins d'une trentaine d'années, on admettra que la tâche ne dépassait pas les moyens d'un groupe d'artistes, même restreint, travaillant assidûment [3]. Payés sans doute à la journée, les verriers du XIII^e^ siècle ne perdaient pas leur temps à la rédaction de devis et de mémoires. Pour tracer leurs dessins sur la table passée au blanc, suivant la méthode expliquée par le moine Théophile [4], ils devaient travailler à la manière des peintres grecs dont la rapidité d'exécution faisait, en 1839, l'étonnement de Didron [5]. Il n'est d'ailleurs pas croyable qu'ils aient eu à s'occuper eux-mêmes de la fabrication du verre. Peut-être, à l'origine, les artistes préparaient-ils eux-mêmes le verre coloré ; aux XII^e^ et XIII^e^ siècles, la diffusion de l'art du vitrail avait dû

1. Nous avons déjà traité la question des *Sources d'inspiration des verriers chartrains du XIII^e^ siècle* dans *La Vie et les Arts liturgiques*, n^os^ 90, 94 (1922) et 99 (1923).

2. Cité par F. Bourquelot dans l'*Histoire de la peinture et des arts du dessin en France*. (*Patria*, Paris, 1845, 2^e^ partie, col. 2258.)

3. Le *Livre des métiers* d'Étienne Boileau ne mentionne pas les verriers, ce qui semble indiquer que leur corporation n'était pas bien nombreuse.

4. *De diversis artibus, seu diversarum artium schedula*, Lib. II, Cap XVII. (Bourassé, *Dictionnaire d'archéologie sacrée*, vol. II, col. 829.) Une fois le panneau exécuté, la table était de nouveau blanchie et servait à tracer un autre dessin. Il n'y avait donc pas de « carton » proprement dit ; c'est pourquoi les vitraux du XIII^e^ siècle, même analogues entre eux comme conception et comme exécution, ne reproduisent jamais rigoureusement le même dessin Mais on pouvait fort bien, dans la même église, tirer plusieurs « épreuves », parfois retournées, d'un même original. Nous en avons à Chartres divers exemples (rose occidentale, hautes fenêtres du transept, etc.) ; les couleurs diffèrent, mais les tracés sont superposables.

5. *Manuel d'iconographie chrétienne* (*Guide de la peinture*), pp. XVI-XVII, 67-68.

amener la division du travail entre les fabricants de verre, dont l'industrie ne pouvait guère s'exercer que dans le voisinage des forêts[1], et les peintres-verriers, qui devaient avoir leurs ateliers aussi près que possible des monuments où ils travaillaient[2].

C'est en effet à Chartres, sans aucun doute, que nos vitraux ont été faits. Il est possible qu'au XIIIe siècle on ait parfois expédié des verrières loin du lieu de leur fabrication ; la chose paraît même assez naturelle dans le cas de commandes peu importantes. Mais il est tout à fait invraisemblable que des travaux aussi considérables que ceux des cathédrales de Chartres ou de Bourges aient été exécutés ailleurs que sur place. Les communications étaient lentes et peu aisées, il était beaucoup plus facile aux artistes de se déplacer, avec leur outillage assez peu compliqué et sans doute des recueils de croquis dans le genre de l'album de Vilard de Honnecourt, que d'expédier au loin des panneaux de vitres, tout à la fois encombrants, lourds et fragiles. De plus, ils étaient constamment obligés de prendre de nouvelles mesures, car les architectes du moyen âge ne s'astreignaient pas à une symétrie rigoureuse ; il n'y a peut-être pas dans notre cathédrale deux fenêtres, même se faisant vis-à-vis, qui aient rigoureusement les mêmes dimensions. C'est donc vraisemblablement dans le voisinage immédiat de la cathédrale qu'il faut placer l'atelier des peintres-verriers, aussi bien que celui des ferronniers qui ont forgé les armatures[3].

Ces ouvriers — ou ces artistes, c'était alors tout un — ont travaillé ailleurs qu'à Chartres. Nous avons signalé diverses églises possédant des vitraux tout à fait analogues aux nôtres ; cette analogie est telle qu'elle ne peut s'expliquer que par l'identité de la main-d'œuvre[4]. Faut-il en conclure que les verriers qui les ont exécutés se transportaient tous ensemble, avec leur outillage, dans les endroits où l'on avait besoin de leurs services, pour aller s'établir ailleurs quand les travaux étaient terminés ? S'il en avait été ainsi, il serait assez facile de déterminer les étapes de cet unique atelier. Les dates auxquelles nos cathédrales ont été détruites, réédifiées, consacrées, sont le plus souvent

1. Nous verrons, au XIVe siècle, l'œuvre de Notre-Dame de Chartres traiter avec un verrier établi à proximité de la forêt de Senonches.

2. On ne peut guère supposer qu'il ait existé au XIIIe siècle des verreries dont la production courante ait suffi, comme qualité et comme quantité, aux besoins d'entreprises telles que celles de la vitrerie de nos cathédrales ; on est plutôt porté à supposer l'existence d'ateliers spéciaux, créés, comme ceux des peintres-verriers, pour la durée des travaux. Mais, faute de documents, on est réduit à faire des conjectures. Nous ne pensons pas qu'il y ait lieu de prendre au sérieux un renseignement, recueilli par Lecocq, suivant lequel un four destiné à la fabrication des vitraux de la cathédrale aurait existé au faubourg Saint-Jean. (P. Buisson et P. Bellier de la Chavignerie, *Tableau de la ville de Chartres en 1750*, Chartres, s. d., in-8, p. 3.)

3. La ressemblance qui existe entre les armatures des fenêtres de différentes églises semble bien indiquer que les verriers ne recouraient pas pour ce travail à la main-d'œuvre locale, mais qu'ils avaient pour collaborateurs d'habiles forgerons attachés à leur atelier. Il existe à Chartres trois armatures (vitrail de la mort, de l'Assomption et du couronnement de la Vierge, vitrail du Bon Samaritain, vitrail de saint Silvestre) dont le motif se retrouve identiquement à Bourges (vitraux du Mauvais Riche, de l'Enfant Prodigue, de saint Thomas). Quoi qu'en dise Westlake (*A History of design in painted glass*, I, p. 107), il n'y a pas à Cantorbéry d'armatures *exactement semblables* à celles de Chartres, mais l'identité de facture n'en est pas moins évidente.

4. Comparer, par exemple, dans le t. IV des *Mélanges* du P. Cahier les ornements des pl. VII (Chartres) et VIII (Laon). L'analogie, qui est frappante, serait encore plus parfaite si le P. Martin avait emprunté les motifs reproduits aux roses moyennes de la nef (premier atelier) et non à celles du chœur et du transept (deuxième et troisième ateliers). Les grands vitraux légendaires de Bourges sont à rapprocher de ceux des bas côtés de Chartres (premier atelier); ceux du déambulatoire de Rouen rappellent de très près ceux du déambulatoire de Chartres (deuxième atelier).

connues ; l'époque de bien des donations peut être fixée avec une assez grande précision ; ces données pourraient suffire. Mais, en réalité, ce n'est pas ainsi que les choses ont dû se passer. On a sans doute travaillé simultanément dans plusieurs villes, des verriers ont pu passer d'un atelier dans un autre, former des élèves, se communiquer mutuellement des dessins ou des programmes de verrières légendaires. Ces suppositions suffisent à expliquer l'unité, bien constatée, de l'art du vitrail, à cette époque, dans le nord de la France. On ne peut actuellement préciser davantage ; le problème historique des relations entre les divers ateliers est encore obscur ; et il le sera tant qu'on ne disposera pas, pour le résoudre, des instruments de travail déjà indiqués à propos d'une question analogue.

En tout cas, nul atelier ne semble avoir égalé en importance celui de Chartres et avoir exercé une aussi profonde influence.

C'est vers 1240 au plus tard que cet atelier cessa d'exister, après avoir été pendant une trentaine d'années le foyer le plus actif de l'art du vitrail en France. La parure translucide de Notre-Dame de Chartres était achevée. Elle ne subsista pas bien longtemps dans son intégrité ; nous croyons en effet — et nous exposerons plus loin les motifs de notre opinion — que les grisailles du XIII^e^ siècle qui occupent certaines fenêtres du déambulatoire et des chapelles absidales ont été de bonne heure substituées à des vitraux légendaires, jugés sans doute trop sombres. Les plus anciennes de ces grisailles ressemblent beaucoup à ce qui reste de celles de la sacristie et occupent des fenêtres qui furent assombries lors de la construction de ce bâtiment. Il faut donc, comme la sacristie elle-même, les attribuer à la seconde moitié du XIII^e^ siècle. Aucun document, malheureusement, ne permet de dater ces travaux avec plus de précision.

Nous ne savons donc pas si ces premières pertes avaient déjà eu lieu lorsque fut célébrée la dédicace de la cathédrale, au mois d'octobre 1260. Quoi qu'il en soit, le spectacle offert alors par le monument était splendide. Si tous les arts du dessin avaient concouru à l'embellissement de Notre-Dame de Chartres, celui de la peinture sur verre avait contribué plus largement que tout autre à en faire un chef-d'œuvre unique au monde. Moins sombres qu'elles ne sont aujourd'hui avec leur patine sept fois séculaire, les verrières répandaient une lumière discrète sur les parois de pierre neuve qu'aucun badigeon n'était venu salir, tout en laissant l'immense vaisseau dans cette demi-obscurité si propre au recueillement.

Les pèlerins accourus pour gagner les indulgences de la dédicace contemplèrent avec surprise et admiration cet ensemble merveilleux, qui était alors et devait rester sans rival. Beaucoup d'entre eux, sans nul doute, suivirent avec intérêt, dans les médaillons des vitraux légendaires, les récits bibliques et les histoires des saints ; tous eurent les regards charmés par les jeux de lumière de cet étonnant kaléidoscope dont les couleurs semblaient empruntées aux fleurs, aux pierreries, à tout ce que la nature possède de plus séduisant. Les chevaliers revenus des croisades n'avaient jamais rencontré pareil éblouissement sous le ciel d'Orient. Et lorsqu'ils chantèrent l'office de la dédicace, les clercs crurent sans doute voir réalisée la vision biblique d'une Jérusalem aux murs de pierres précieuses : « Lapides pretiosi omnes muri tui... »

CHAPITRE II

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES DEPUIS LE XIII^E SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU MOYEN AGE

I. Rareté des documents sur l'histoire des vitraux de Chartres pendant les derniers siècles du moyen âge. Leur entretien au XIV^e siècle : convention avec le verrier Geoffroy (1317) ; mesures de protection. Accroissements : grisaille du chanoine Thierry ; verrières de la salle capitulaire, de la chapelle Saint-Piat, etc. Achats de verre au XIV^e siècle. Caractères et mérite des œuvres de cette époque.

II. Les vitraux de Chartres au XV^e siècle. Modification d'un vitrail en 1406. Travaux de restauration en 1415 et 1416 ; nature et importance de ces travaux. Achats de verre au XV^e siècle. Vitrail de la chapelle Vendôme ; autres travaux à la cathédrale ou dans ses dépendances. Absence de documents sur les vitraux de Notre-Dame de Chartres pendant presque tout le XVI^e siècle.

I

En raison du petit nombre de documents dont on peut disposer, l'histoire des vitraux de Notre-Dame de Chartres au cours des XIV^e et XV^e siècles est d'une étude assez difficile. En combinant avec les renseignements contenus dans quelques pièces d'archives ceux que donnent les vitraux eux-mêmes, on arrive cependant à découvrir les principaux traits de cette histoire. Durant les derniers siècles du moyen âge, la collection des verrières de Notre-Dame de Chartres a été l'objet de travaux d'entretien assez importants, et les quelques pertes qu'elle a subies ont été, en général, compensées par des accroissements.

Exécutés avec le plus grand soin, les panneaux du XIII^e siècle durent se maintenir longtemps en bon état. Tout s'use, cependant, à la longue ; au commencement du XIV^e siècle des réparations étaient devenues nécessaires. Non seulement le chapitre les fit exécuter sans tarder, mais il comprit la nécessité d'attacher à l'œuvre de l'église un homme du métier spécialement chargé de l'entretien des vitraux.

Voici le texte d'un contrat qui fut passé, en 1317, entre le chapitre et un verrier du nom de Geoffroy :

« Samedi après *Reminiscere* [1316] (= 5 mars 1317). Le chapitre a reçu le verrier Geoffroy comme serviteur et verrier de l'église de Chartres aux conditions suivantes. Ledit Geoffroy réparera et mettra en bon état, dans le délai d'un an et à ses propres frais et dépens, toutes les verrières de l'église de Chartres, en ce qui concerne le plomb, l'étain, le verre et tout ce qui sera nécessaire. Il recevra pour ce travail la somme de trente livres chartraines qui lui sera payée par l'église. Ensuite, l'année écoulée, il réparera et entretiendra à ses frais les verrières, pour la somme annuelle de six livres. En présence de vénérables personnes messieurs Pierre (Leriche), sous-doyen, et Gilles (de Condé), archidiacre de Vendôme[1]. »

La modicité de la somme prévue pour les travaux montre bien que les dommages n'étaient pas très considérables[2].

Il est à peine besoin de faire remarquer que l'opinion de F. de Lasteyrie, qui identifiait avec le verrier Geoffroy un ecclésiastique portant le même nom, dont on voit l'image dans un de nos vitraux, est absolument inadmissible. Le Gaufridus du vitrail est un donateur du XIII^e^ siècle ; l'autre, un artisan du siècle suivant ; ces deux personnages n'ont de commun que le nom[3].

En 1329, deux verriers sont compris dans l'énumération du personnel relevant de la juridiction du chapitre[4].

La même année, des mesures sévères durent être prises pour la protection des vitraux. Jusqu'au XVIII^e^ siècle, Notre-Dame de Chartres a été le refuge d'une nuée de pigeons, comme l'est aujourd'hui Saint-Marc de Venise. Mais, moins hospitaliers que les Vénitiens, les Chartrains ne se faisaient pas faute de chasser ce gibier jusque dans le cloître, au risque de rompre les vitraux. Le chapitre fit donc publier par les curés de la ville et de la banlieue une sentence d'excommunication contre quiconque se servirait d'arc, d'arbalète ou de

1. « Die sabbati post Reminiscere. Capitulum retinuit Gaufridum vitrarium in servientem et vitrarium ecclesie carnotensis [sub annua pensione (mots rayés)] et fuit actum quod idem Gaufridus, eiusdem Gaufridi sumptibus propriis et expensis, omnes vitrarias ecclesie carnotensis reficiet et in bono statu ponet, tam in plumbo, stagno (*sic*), vitro quam aliis necessariis, infra annum ; et pro anno presenti pro trigenta libris carnotensibus eidem ab ecclesia reddendis ; et de cetero, anno revoluto, pro sex libris carnotensibus, ipsas vitrarias reficiet sumptibus suis quibuscumque et eciam sustinebit. Presentibus ad hec venerabilibus viris P. [etro Divitis] subdecano, Egidio [de Condeto] vindocinensi archidiacono. » (Ms. 1008, fol. xlij). Lejeune a connu le contrat et l'a cité dans ses recueils concernant les vitraux (mss 1208, p. 14 ; 1214, p. 193 ; 1231, p. 37). Hérisson l'a connu par l'intermédiaire de Lejeune (ms. 1509, pièce annexée). Le texte en a été publié par F. de Lasteyrie (*Peinture sur verre*, p. 65, note) ; par Doublet de Boisthibault, d'une manière incomplète et fautive (*Bulletin archéologique*, III, p. 461) ; par Benoit (*Verrières*, dans l'*Annuaire d'Eure-et-Loir* pour 1845, p. 411 ; par R. Merlet (*Les Architectes de la cathédrale de Chartres et la construction de la chapelle Saint-Piat au XIV^e^ siècle*, dans le *Bulletin monumental*, 1906, p. 222, et dans les *Archives du diocèse de Chartres*, XV, p. 4) ; et par M. Jusselin (*La Maîtrise de l'œuvre* dans les *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, XV, p. 299).

2. En 1300, la livre chartraine valait 15 fr. 22 cent. de notre monnaie. Trente livres correspondaient donc à 456 fr. 60 cent., et six livres à 91 fr. 32 cent. Pour avoir une idée de la valeur relative de ces sommes, rapprochons-les de quelques prix. Au XIV^e^ siècle, le muid de vin (340 litres 032) de la Croix-Thibault valait neuf livres ; le salaire quotidien d'un ouvrier charpentier avec son aide était de huit sols. Trente livres représentaient donc le prix d'un peu plus de onze hectolitres de vin, ou de soixante-quinze journées de charpentier ; six livres étaient le prix de deux cent vingt-deux litres de vin, ou le salaire de quinze journées de charpentier. Nous trouvons ces évaluations dans l'*Histoire de Chartres* de E. de Lépinois, I, pp. 560 et 563.

3. Cette opinion a été reproduite depuis, beaucoup trop légèrement, par divers auteurs.

4. E DE LÉPINOIS, *Histoire de Chartres*, II, p. 3, note 3.

quelque autre engin semblable dans le voisinage de l'église[1]. Une trentaine d'années plus tard (1358), un moine de Josaphat fut, paraît-il, mis à l'amende, pour avoir commis un délit de ce genre[2].

Les chanoines du XIVe siècle avaient donc à cœur de protéger le précieux dépôt dont ils avaient la garde. Ils firent davantage : ils l'accrurent.

Plusieurs de nos verrières datent de cette époque ; une seule est datée, celle qu'offrit en 1328 le chanoine Guillaume Thierry[3]. Ayant fait élever un autel contre un des piliers du croisillon méridional, il voulut qu'un vitrail placé dans le voisinage gardât le souvenir de sa dévotion et de ses libéralités. Les panneaux inférieurs d'un vitrail légendaire furent supprimés ; d'autres leur furent substitués où l'on voit l'image du donateur, à genoux devant la Vierge, et celle des saints en l'honneur desquels l'autel avait été érigé. L'art nouveau du XIVe siècle s'affirme dans cet ouvrage. Toutes les figures, peintes sur verre incolore en grisaille rehaussée de jaune d'argent, sont exécutées avec la plus grande finesse. Ce serait, a-t-on dit, le plus ancien exemple de personnages traités en grisaille. Ce petit vitrail fut posé vers la fin de l'année 1328 ; le registre des délibérations capitulaires mentionne, à la date du 2 décembre de cette même année, l'autel du chanoine Thierry, et en indique l'emplacement « en face la verrière de saint Mathurin[4] ». Ce saint, dont le culte liturgique s'introduisit à Chartres vers la même époque, est en effet du nombre de ceux qui y sont représentés.

A la même époque, de nouvelles constructions réclamaient de nouveaux vitraux. Au moment de la fondation du chanoine Thierry, la salle capitulaire, dont la réédification avait été décidée au mois de juin 1323, était déjà terminée et sans doute ornée de verrières. Rien n'en a subsisté ; meneaux et vitrages ont disparu, comme nous le verrons, dans le courant du XVIIIe siècle.

Dès 1324, les travaux de la chapelle Saint-Piat, située au-dessus du lieu capitulaire, étaient entrepris, et les chanoines y affectaient des ressources. Mais l'achèvement des travaux n'eut lieu que longtemps après[5], et les vitraux, dont plusieurs sont dus à des générosités royales et princières, ne semblent avoir été posés que vers 1349 ou 1350, à l'époque de l'établissement du chapitre de Saint-Piat[6].

1. « Anno domini m. ccc. xxix. Die mercurii in vigilia Sancti Sacramenti (= 21 juin 1329). Capitulum promulgavit sententiam excommunicationis... contra omnes et singulos trahentes cum archu vel arbalista vel quocumque alio strumento contra ecclesiam carnotensem, propter periculum vitrinarum ». (Ms. 1008, fol. vij^{xx}xviij v°.) Ce texte a été mentionné par E. de Lépinois (*Histoire de Chartres*, I, p. 208, note).

2. Ms. 1208, p. 15 (note de Lejeune qui ne cite pas la source utilisée).

3. Ce chanoine, professeur de droit, semble avoir été un personnage influent. Il est souvent mentionné dans les délibérations capitulaires de l'époque. Il fut chargé de missions importantes. (Cf. E. de Lépinois, *Histoire de Chartres*, I, p. 181 ; *Cartulaire de N.-D. de Chartres*, III, pp. 186-188 ; A. Clerval, *Les Écoles de Chartres au moyen âge*, pp. 374, 383, 407 ; L. et R. Merlet, *Dignitaires de l'église N.-D. de Chartres* (*Archives du diocèse de Chartres*, V), p. 214.) Son testament est de 1336. C'est en 1337, croyons-nous, qu'il est mentionné pour la dernière fois dans les registres capitulaires.

4. « Ante vitrinam sancti Maturini. » (Ms. 1008, verso numéroté vij^{xx}xij.) Ces mots sont en surcharge, mais paraissent de la même main que le reste.

5. « Quando in ipsa ecclesia preeramus... iniciabatur decora capella per capitulum fabricari, que nunc... est perfecta vel quasi. » (G 544, fondation du chapitre de Saint-Piat par Aymery de Chastelux, 16 mai 1349.)

6. Cf. Y. Delaporte, *Les Vitraux de la chapelle Saint-Piat*, dans les *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, XV, p. 48.

Bien qu'ils aient eu à subir de déplorables mutilations et que la plupart des panneaux encore existants soient disposés sans ordre, ces vitraux forment un ensemble qu'il n'est pas impossible de rétablir par la pensée dans son état primitif[1]. Cet ensemble, auquel n'appartiennent pas les vitraux des deux fenêtres les plus proches de l'entrée, construites dans une seconde campagne de travaux, présente une unité de style parfaite qui dénote une seule main ou du moins une seule direction. Certaines particularités rappellent la grisaille du chanoine Thierry ; il est probable que les deux ouvrages sortent du même atelier. Mais à Saint-Piat, le verrier, disposant d'un plus vaste espace, a pu utiliser toutes les ressources de son art. Union de la grisaille et de la couleur ; dessin très vivant, surtout dans certaines figurines de grisaille rehaussée, et d'un réalisme touchant parfois à la trivialité ; richesse des fonds damassés, dont les clairs ont été patiemment enlevés ; importance donnée, dans la fenêtre du chevet, aux baldaquins d'architecture ; essais de modelé, particulièrement dans les draperies ; tous ces caractères font de la vitrerie de Saint-Piat un excellent spécimen de l'art de la peinture sur verre au milieu du XIV^e^ siècle.

La cathédrale possède d'autres verrières dont l'origine n'est indiquée par aucun document, mais dont le style accuse une époque voisine de celle dont nous avons parlé, et qui ont été vraisemblablement exécutées par les mêmes artistes. Ce sont les grisailles — deux lancettes et une petite rose — du collatéral sud du chœur, qui ont très probablement été substituées à des vitraux de style légendaire ; c'est également celle qui éclaire le passage conduisant à la sacristie[2] ; la plus belle de toutes, mais aussi la plus mutilée.

Quant à la grisaille qui surmonte l'escalier conduisant à la chapelle Saint-Piat, elle semble un peu moins ancienne que les précédentes, dont elle n'est qu'une imitation assez grossière ; on ne saurait l'attribuer aux mêmes artistes.

C'est probablement aussi au XIV^e^ siècle qu'appartenaient d'autres verrières aujourd'hui disparues, une grisaille, par exemple, du croisillon nord, où Marie, reine des vierges, était entourée des Vierges Prudentes.

En 1361, le chapitre fit exécuter un nettoyage général des vitraux[3]. En 1375, on travaillait à les réparer. Un contrat, en date du 30 septembre de cette même année, nous en fournit la preuve. Dans ce document, Jean Hannequin, verrier, c'est-à-dire fabricant de verre, demeurant « juste Senonches[4] », confesse avoir vendu à Guillemin, verrier de l'œuvre, « somme et demie de saffre[5] bon, léal et marchant, une somme de verre vert,

1. Au moment où s'impriment ces lignes, la restauration des vitraux de Saint-Piat est en cours d'exécution. Bientôt, l'œuvre des verriers du XIV^e^ siècle aura retrouvé son aspect et sa beauté d'autrefois.

2. Nous avons attribué plus haut la sacristie à la seconde moitié du XIII^e^ siècle, mais la jonction de ce bâtiment avec la cathédrale porte des traces évidentes de remaniement. La tourelle d'escalier a été bâtie vers 1311.

3. « Capitulum ordinavit quod ecclesia mundetur in vitrinis superius et inferius, et alibi ubi opus fuerit, ad expensas officii matutinarum. » (Chapitre général de la Purification de 1360 (= 1361), ms. 1007 (2), fol. 204 v°.)

4. Il s'agit peut-être de la verrerie de Tardais dont nous constaterons l'existence au siècle suivant. Il est à remarquer que l'établissement est à proximité d'une forêt.

5. Le *safre* (saphirus) est l'oxyde de cobalt, au moyen duquel on obtient le verre bleu. Il s'agit ici évidemment du verre lui-même, et non de la matière colorante.

demie somme de pourpre » ; le tout livrable à la Saint-Martin suivante, « pour le pris de xxij francs et demy [1] ».

Rien, dans la collection de nos verrières, telle, du moins, qu'elle existe aujourd'hui, ne remonte à cette époque. Il est probable que les verres fournis par Jean Hannequin ont uniquement servi à réparer des vitraux déjà existants.

Les réparations exécutées au XIV^e^ siècle — et c'est le meilleur éloge qu'on en puisse faire — ne sont guère visibles ; dans quelques panneaux cependant une tête présentant le caractère de l'époque, une pièce rehaussée de jaune en attestent l'existence. Quant aux vitraux créés par les verriers du XIV^e^ siècle, ils ont conservé, malgré les injures qu'ils ont subies, assez de leur beauté première pour nous consoler des quelques pertes dont leur pose a été l'occasion. Sans doute, au point de vue décoratif, ils sont surpassés par ceux de l'époque précédente ; la grisaille du chanoine Thierry, œuvre charmante et délicate, est tuée par le vitrail de saint Apollinaire, qui, pourtant, n'est pas un des meilleurs. Aussi est-ce en dehors du voisinage dangereux des verrières hautes en couleur du temps de Philippe Auguste ou de saint Louis qu'il convient de regarder celles du XIV^e^ siècle, pour apprécier, à défaut de la somptuosité qui leur manque, la distinction de leur coloris, le fini de leurs détails. Mieux vaut pour cela se rendre à la chapelle Saint-Piat, où l'architecture et les verrières forment un ensemble parfaitement homogène et harmonieux.

Mais ce n'est pas seulement dans la représentation de la figure humaine que les artistes chartrains du XIV^e^ siècle ont fait preuve de goût et d'adresse. On admire autant, et peut-être davantage, leur virtuosité de décorateurs lorsque l'on contemple ces charmants vitrages ornés simplement de quelques éléments empruntés au règne végétal. Le nom assez maussade de grisailles que nous leur donnons ne leur convient guère, car, dans les lianes aux feuillages rehaussés de jaune qui serpentent à travers leur réseau de plomb et tapissent leurs losanges nacrés, ils semblent garder, même aux jours les plus sombres de l'hiver, un reflet des rayons du soleil.

II

Le premier document du XV^e^ siècle où il soit fait mention, à notre connaissance, des vitraux de Notre-Dame de Chartres est une décision du chapitre général de la Purification de l'année 1406 (1405 v. st.). En voici le texte :

« A cause du péril des âmes exposées à l'erreur, et pour éviter désormais un plus grand scandale, le chapitre, après en avoir délibéré, a donné l'ordre aux maîtres ou proviseurs de l'œuvre de l'église de faire enlever une petite croix rouge qui se trouve dans

1. G 159, fol. 100. Texte publié par M. Jusselin (*La Maîtrise de l'œuvre*, p. 300). La notice a été cancellée, et une note marginale indique que le contrat a été annulé. Le document garde quand même son intérêt en raison des détails qu'il renferme.

une verrière de l'église, en face de la chapelle Saint-Lubin [1] et de faire mettre à la place un autre verre qui ne soit pas marqué de la croix [2]. »

Ce document semble faire allusion à quelque pratique superstitieuse dont une de nos verrières aurait été l'occasion de la part de fidèles d'une dévotion peu éclairée. Le chapitre, pour couper court aux abus, s'y prit de la manière la plus radicale.

En dehors de ce travail d'un caractère spécial et, d'ailleurs, sans importance, l'œuvre du XV^e^ siècle, comme celle du XIV^e^, consista à conserver et à accroître. Ainsi qu'il était naturel dans un monument déjà si bien pourvu, les verriers n'eurent guère l'occasion d'enrichir la cathédrale de créations nouvelles ; le vitrail de la chapelle Vendôme est le seul ouvrage un peu important remontant à cette époque. Par contre, les vitraux déjà existants, vieux d'environ deux siècles, furent l'objet de réparations assez sérieuses.

Nous pourrions suivre ces travaux presque jour par jour si nous avions la série complète des comptes de l'œuvre. Ces documents ont malheureusement disparu presque tous ; un seul des registres appartenant au moyen âge a été conservé, celui de l'exercice 1415-1416 [3]. Égaré on ne sait comment avec d'anciens comptes de l'Hôtel-Dieu et oublié avec eux dans un placard dont on ne soupçonnait même plus l'existence, il a dû à cette circonstance d'échapper à la destruction. Découvert lors de la démolition de l'ancien Hôtel-Dieu, il a été publié, en ce qui concerne les dépenses, par M. L. Merlet qui en avait compris tout l'intérêt [4].

1. Avant les prétendus embellissements exécutés au XVIII^e^ siècle, l'autel de Saint-Lubin se trouvait dans la première travée de la clôture du chœur, du côté sud. Cette indication semblerait donc se rapporter à Notre-Dame de la Belle-Verrière ou à la fenêtre voisine. Mais il n'est pas impossible que cet autel, déjà situé à cet endroit en 1519 (il en est fait mention dans le contrat passé avec Jean Soulas pour la sculpture des premiers groupes), ait occupé un autre emplacement avant la construction de la clôture du chœur. On ne peut identifier d'une manière absolument certaine la verrière en question.

2. « Capitulum deliberavit et voluit, pro periculo animarum personarum que possent errare, et pro maiore scandallo (*sic*) evitando amodo, quod magistri seu provisore fabrice ecclesie faciant tolli quamdam parvam [crucem] rubeam que est in quadam vitrina ecclesie ante cappellam sancti Leobini, et quod in loco dicte crucis ponatur aliud vitrum sine signaculo crucis. » (Ms. 1007 (3), fol. vij^xx^iiij.) Le mot *crucem* est omis dans l'original, mais il est évidemment exigé par le contexte. Le manuscrit, d'une écriture assez soignée, n'a pu être calligraphié au cours de la séance ; on lisait peut-être sur le brouillon, selon une habitude assez générale au moyen âge : *parvam* + *rubeam*, ce qui expliquerait la distraction du copiste. Le chanoine Estienne a transcrit ce texte dans ses notes (G suppl.) et a ajouté : « Remarque sur la vitre de la Belle Verrière dont on a osté un Crucifix dont le corps estoit tout neud et on y a remis la figure de la Vierge appelée la Nostre-Dame de Tiron. » Brillon n'est sans doute que l'écho d'Estienne dans la note suivante : « Crucifix nud peint sur les vitres osté ensuite de scandale. » (G 366.) Bien que la « Belle-Verrière » ne soit pas homogène, cette histoire dont il n'est nullement question dans le texte de 1405 — qui semble même dire tout autre chose — est bien invraisemblable : 1° parce qu'un crucifix tel que l'indique Estienne serait au point de vue iconographique une chose inouïe ; 2° parce que, supposé que la chose eût existé, il eût été facile de modifier l'image sans la supprimer ; 3° parce que les anges qui occupent les côtés de la verrière et qui datent incontestablement du XIII^e^ siècle ne peuvent guère avoir servi d'entourage à une autre figure qu'à celle de la Vierge. Mais il y a plus : la verrière était connue dès le XIV^e^ siècle sous le nom de « Vitrina beate Marie ». En 1324, Geoffroy des Foucheiz fonde un autel « ante vitrinam beate Marie » (ms. 1008, ff. CXV et CXVIII) ; dans sa notice nécrologique (il mourut en 1327) l'autel est désigné comme étant situé « ante vitrinam beate gloriose Virginis Marie ». (*Cartul. de N.-D. de Chartres*, III, p. 214 ; *Obituaires du diocèse de Chartres*, p. 109.) En 1329, nous retrouvons l'expression « ante vitrinam beate Marie » (ms. 1007 (2), f. 50). Nous avons cru bon de citer ces racontars, ne serait-ce qu'en raison de leur singularité, et aussi à cause du nom de « Notre-Dame de Tiron » que nous n'avons rencontré nulle part ailleurs.

3. C'est la Saint-Jean d'été (24 juin) que les clercs de l'œuvre prenaient pour point de départ de leurs comptes annuels.

4. L. Merlet, *Comptes de l'œuvre de la cathédrale de Chartres en 1415-1416*, dans le *Bulletin archéologique*, 1889. Ce document a été utilisé par M. Lefèvre-Pontalis dans son étude sur *Les Architectes et la Construction des cathédrales de Chartres* ; les réparations faites aux verrières y sont mentionnées brièvement.

Ce compte renferme des renseignements fort curieux sur l'histoire de la cathédrale ; beaucoup concernent les vitraux.

Quatre verriers y sont mentionnés : Jehan Périer, Jaquet le Bastonnier[1], Jehan le Royer et Philippot Couillart. Jehan Périer est l'un des six « jurez et ouvriers de l'église » ; à ce titre, il reçoit trois aunes de drap pour une robe, et, à l'entrée de l'hiver, de la fourrure blanche pour sa robe. On lui donne aussi « pour certains services par lui faiz à l'œuvre », à titre de gratification, la somme relativement importante de cent sols. Au début de l'exercice (23 juin 1415), Jehan Périer est aidé par Jaquet le Bastonnier et Jehan le Royer. En septembre, Philippot Couillart travaille avec eux quelques jours, puis disparaît pour ne plus revenir. Jaquet le Bastonnier, vers la même époque, cesse, lui aussi, de travailler pour l'œuvre, et Jehan Périer reste seul pendant plusieurs semaines. Enfin, en décembre, Jaquet le Bastonnier est de retour, il travaille, presque sans interruption, avec Jehan Périer jusqu'à la fin de juin 1416.

L'organisation du travail n'est plus, au XV^e^ siècle, ce qu'elle était cent ans auparavant. En 1317, le verrier Geoffroy s'engageait à entretenir les vitraux en bon état moyennant une somme fixe ; en 1415, les verriers au service de l'église n'ont à fournir que leur travail, ou, comme on dit, leur « peine ». Ils sont payés à la journée ; le salaire quotidien de Jehan le Royer est de quatre sols deux deniers, celui des autres, de quatre sols[2]. C'est l'œuvre, administration dépendante du chapitre, qui met à leur disposition un local, appelé « chambre aux verriers », dans lequel on fait une cheminée et un fourneau, sans doute un four à vitraux[3]. C'est l'œuvre également qui procure aux verriers les outils de leur métier ; le compte mentionne l'achat d'un compas, de trois paires de ciseaux à couper le plomb, de quatre soudoirs, de « soye de pourceau pour faire des brosses », de seize grésoirs, d'une cuiller à plomb[4], de deux paires de « parouers ». Elle fournit le combustible ; la dépense du « charbon pour les verriers », ou « pour les plommiers et verriers » est enregistrée presque chaque semaine. A deux reprises, l'œuvre achète du verre :

En la sepmaine de saint Andry, commençant le 24^e^ novembre [1415].

A Jehan de Voirre, marchant de voirre, demourant à Fueillet emprès Loigny ou Perche[5], pour une somme de voirre blanc contenant 12 poix, et chacun poix 10 livres[6], 4^lt^ 5 s.

1. Ce Jaquet le Bastonnier est probablement le même que celui qui avait vendu l'année précédente la charge de marguillier laïque. (M. Jusselin, *Un registre retrouvé des contrats du chapitre de Chartres*, p. 27, dans les *Archives historiques du diocèse de Chartres, Pièces détachées*, III.)

2. Dans le texte imprimé du *Compte de l'œuvre*, le salaire journalier de Jehan Périer au cours de la première semaine n'est que de trois sols. C'est une erreur, l'original indique douze sols pour trois journées à quatre sols chacune.

3. Cet atelier était contigu à la maison appelée *Hôtel de l'Horloge*. Peut-être se trouvait-il dans les bâtiments aujourd'hui détruits qui étaient adossés à la cathédrale, du côté sud.

4. Pour verser le métal en fusion dans les moules, conformément au procédé décrit par Théophile. (*De diversis artibus seu diversarum artium schedula*, Lib. II, cap. XXV, dans le *Dictionnaire d'archéologie sacrée* de Bourassé, vol. II, col. 838.) Le tire-plomb ne date que du XVI^e^ siècle.

5. Longny (Orne). Ici encore, notons que la verrerie est établie dans une région forestière.

6. La livre en usage dans le pays chartrain, au moins à l'époque de l'adoption du système métrique, équivalait à 489 grammes 505847. (A. Benoit, *Anciennes mesures d'Eure-et-Loir*, Chartres, 1843.)

En la sepmaine des Cendres commençant le 1er de mars [1416].

\ Jehan de Voire, marchant de voire, demeurant en la Ville-Dieu de Fueillet, duquel a été acheté xxj pois de voirre tant blanc comme de couleur, avalué et prisié chacun poix de voirre de couleur pour 2 de voirre blanc, et contient la somme 12 poix, la somme 4 livres.

Quant au plomb, l'œuvre en reçoit d'un marchand de Paris, en juin 1415, quatorze saumons pesant ensemble six mille cinq cent cinquante-cinq livres. Mais il y est impossible de savoir quelle quantité les verriers en emploient ; la plus grande partie sert sans doute aux réparations de la toiture et du clocher de plomb[1].

En dehors de quelques travaux au chapitre, ainsi qu'à la librairie et à la chambre des comptes, nouvellement construites, c'est aux réparations des vitraux de la cathédrale que les verriers sont constamment occupés. Jusqu'à la mi-août 1415, les vitraux restaurés ne sont pas indiqués avec précision ; il est seulement question des « verrières de l'église », des « haultes verrières ». Dans la seconde moitié d'août, les verriers, aidés par le charpentier Jehan Motet, échafaudent « l'une des haultes verrières qui est ou cuer de l'église », appelée plus loin « la maistresse verrière des haultes verrières du cuer de l'église », « la haulte verrière de Notre-Dame ». Ces appellations désignent évidemment le vitrail du milieu de l'abside, représentant l'Annonciation, la Visitation, et, au-dessus, la Vierge assise sur un trône et tenant l'enfant Jésus sur ses genoux[2].

Quand le travail est terminé, à la fin de septembre ou dans les premiers jours d'octobre, les verriers passent aux vitraux des hautes fenêtres de la grande nef, du côté du clocher de plomb, et échafaudent « deux grans verrières de Sainct Lubin ». L'hiver se passe à ces travaux[3]. Vers la Toussaint, Jehan Périer, seul à ce moment, interrompt sa besogne pour examiner les verrières de la chapelle des confesseurs ; pendant une journée,

1. Le clocher surmontant la tour nord-ouest, incendié en 1506 et remplacé par le Clocher-Neuf.

2. Le compte, qui ne nous laisse rien ignorer des menus événements dont la cathédrale a été le théâtre, nous apprend qu'on dut faire, à la fin de septembre, deux nouvelles torches (de cire) pour le maître-autel, « pour ce que celles des festes précédentes estoient trop appetissées par le vent venant parmy la grant verrière de l'église, la quelle a esté ostée et rassise par les verriers ».

3. Les verrières mentionnées par le compte dans la région du clocher de plomb sont ainsi désignées :

« les deux grans verrière de Sainct Lubin qui sont près du clochier de plon » (p. 29);

« la [haulte] verrière de Sainct Lubin [qui est près du clochier de plon] » (p. 30, 31, 32, 33, 34, 35, 36, 37 deux fois, 38, 39 deux fois, 40, 42);

« la [grant, haulte] verrière de Sainct Laurens [qui est joingnant la dicte verrière de Sainct Lubin] qui est près du clochier de plon » (p. 35, 42, 43);

« la [haulte] verrière qui est joingnant celle de Sainct Lubin [dont cy dessus est faite mention] » (p. 40, 41);

« les dictes deux verrières de Sainct Lubin » (p. 42);

« les haultes verrières de Sainct Lubin et de Sainct Laurens [qui sont près du clochier de plon] » (p. 42, 43);

« la [haulte] verrière de Saint Vincent [qui est près du clochier de plon] » (p. 44, 45, 46 deux fois, 47, 48 deux fois).

Ces désignations, malgré leur apparente précision, sont insuffisantes et même parfois inexactes. Saint Lubin est représenté dans la rose de la deuxième arcade en partant du Clocher Neuf ; les deux verrières situées au-dessous sont consacrées l'une à saint Laurent, l'autre, à saint Étienne. Il n'y a pas de vitrail de saint Vincent dans cette partie de l'église. Il est possible que la similitude du costume et des attributs ait fait prendre, malgré l'inscription, saint Étienne pour saint Vincent, également diacre et martyr. Les « verrières de Sainct Lubin et de Sainct Laurent » (p. 42) semblent bien être les deux verrières situées au-dessous de la rose de saint Lubin, leurs armatures ont en tout quarante-deux scellements, ainsi qu'il est indiqué dans le compte. En somme, il est probable que toutes ces désignations se rapportent aux verrières de la deuxième arcade de la nef, à gauche.

un manœuvre est occupé à le monter et à le descendre dans une corbeille[1]. Il constate dans les vitraux de cette chapelle des dégâts à réparer, car c'est là que nous le retrouvons à la fin de mars. Avec Jaquet le Bastonnier, il travaille à la « verrière blanche de la chapelle aux confesseurs », pour laquelle il dessine l'image de saint Nicolas qu'on y voit encore. Les deux verriers sont occupés à la restauration de cette grisaille au moment où le compte s'arrête, c'est-à-dire à la fin de juin 1416.

Il s'agit, on le voit, de réparations assez importantes, comme il est facile de le constater par le temps consacré à réparer chaque vitrail. Jehan Périer « besogne » presque un mois aux panneaux de la grande verrière de l'abside ; lorsque le compte se termine, près de quatre-vingts journées ont été employées aux réparations de la grisaille de la chapelle des confesseurs. Notre document ne précise pas la nature des travaux, mais il est aisé de s'en faire une idée. Les verriers durent refaire à neuf les morceaux brisés, remettre les panneaux en plomb, au moins partiellement.

On exécuta aussi, pour chaque verrière, un travail pour lequel le concours du maçon et du « fèvre » était nécessaire. Nos vitraux du XIII^e^ siècle — ce détail semble avoir échappé aux historiens de la cathédrale — n'étaient pas en contact immédiat avec le bord des baies qu'ils remplissaient ; ils étaient encastrés de châssis en bois dans lesquels s'engageaient les extrémités des barreaux des armatures[2]. Au XV^e^ siècle, ces châssis deux fois séculaires tombaient de vétusté ; plutôt que de les remplacer par d'autres qui eussent été destinés au même sort, on préféra rallonger les barreaux et les sceller dans la pierre[3]. L'opération est décrite dans le document d'une manière très précise. Voici les passages concernant le grand vitrail de l'abside :

En la sepmaine de sainct Gille et sainct Leu commençant le 1^er^ septembre [1415].

A Vincent Fillais, pour un jour qu'il a besongné pour faire les troux de la haulte verrière, dont cy-dessus est faicte mencion, pour assoir les barreaux d'icelle, 5 s.

En la sepmaine de la Nativité Nostre-Dame commençant le 8 septembre.

A maistre Laurent Watier[4], maçon, pour 4 jours qu'il a besongnié tant à faire des troux pour asseoir des barreaux de fer de la haulte verrière dont cy-dessus est faicte mencion, comme à asseoir les gonts des fenestres de l'autel de Prime et les chandeliers d'icellui, et aussi à maçonner et faire tenir les clouaisons dudit plaidouer, par jour 4 s.

A Henry, varlet de Andry Belliart[5], pour 2 jours qu'il a besongné à faire des troux pour la dicte verrière, par jour 3 s. 9 d.

1. Des trous sont ménagés dans les voûtes de la cathédrale au-dessus de toutes les fenêtres. Il était donc facile d'examiner de près les vitrages : l'ouvrier était placé dans une corbeille suspendue à des cordes passant par ces trous ; on pouvait le monter ou le descendre à volonté à l'aide d'un treuil. Les comptes du XVII^e^ siècle font mention du « moulinet » destiné à cet usage.

2. C'est ainsi que sont encore montés les plus anciens vitraux de la cathédrale de Cantorbéry. A Bourges, en 1518, on paye 70 sols tournois à Ursin Alyot « pour avoir fait 500 clavettes et *allongé les barres* et verges... ». (MARTIN et CAHIER, *Vitraux de Bourges*, p. 112.) Des châssis de bois auraient, paraît-il, existé à Reims. Il s'agit sans doute d'un usage général au XIII^e^ siècle. La dépose des vitraux en 1918 a permis de constater l'existence de certains crampons, jusque-là cachés par les solins, qui ont dû primitivement servir à maintenir ces châssis.

3. A l'occasion de la dépose des vitraux, en 1918, on a pu constater que certains barreaux qui n'avaient pas été rallongés étaient simplement pris dans les solins. Nous avons remarqué cette particularité à la partie inférieure de plusieurs verrières du déambulatoire.

4. Maître-maçon de 1400 à 1416. (Cf. R. MERLET, *La cathédrale de Chartres*, p. 92).

5. Ce maçon avait travaillé peu de temps auparavant

En la sepmaine sainct Maurice commençant le 17e de septembre.

A Philippot Mauvoisin[1], fèvre, pour 120 livres de fer par lui mises ès grans et petis barreaux de la haulte verrière de Nostre-Dame estant ou cuer de l'église, lesquelz ont esté ralongez chacun de 4 doye à chacun bout ou environ, pour yceulx barreauz assoir en pierre lesquelz tenoient en bois qui en a esté osté, chacune livre 15 d.

La même opération est mentionnée, à peu près dans les mêmes termes, pour les autres vitraux réparés.

De pareils travaux ne pouvaient être exécutés sans occasionner à l'œuvre des dépenses élevées. Grâce au compte, nous connaissons d'une manière assez exacte celles de l'exercice 1415-1416 ; nous les résumons dans le tableau suivant :

Journées d'ouvriers verriers (476 1/2, dont 440 1/2 pour les vitraux de la cathédrale, et 36 pour les vitrages des dépendances, chapitre, librairie, etc.)..	95 l.	15 s.	4 d.
Travaux de ferronnerie (rallongement des armatures, vergettes).	15 l.	8 s.	4 d.
Outils pour les verriers.	2 l.	7 s.	6 d.
Travaux de maçonnerie.	2 l.	14 s.	4 d.
Combustible pour les verriers exclusivement..	1 l.		11 d.
Une journée de manœuvre.		2 s.	1 d.
TOTAL.	117 l.	8 s.	6 d.

Si nous joignons à ce total une partie impossible à préciser des frais communs à d'autres travaux (salaires de journées de maçons, prix du plomb et du combustible destiné aux plombiers et aux verriers indistinctement), les sommes affectées aux achats de verre mentionnés plus haut, les gratifications en nature ou en argent faites aux ouvriers, nous arriverons à un chiffre sensiblement plus élevé, qu'on peut, sans crainte d'erreur grave, fixer à environ cent cinquante livres, somme importante pour l'époque. Nous sommes loin des six livres par an, prévues, un siècle plus tôt, dans le contrat passé avec le verrier Geoffroy.

Nous n'avons plus les comptes du XVe siècle postérieurs au mois de juin 1416, mais nous savons, par d'autres documents, que les réparations furent continuées, malgré les malheurs de la guerre de Cent-Ans. Le dimanche *Laetare* 1429 (= 26 mars 1430), l'œuvre fit une commande d'une somme de verre blanc et d'une somme de verre de diverses couleurs à Jaquet Gastel, verrier en la paroisse de Saint-Maurice de Tardais[3], pour le prix de dix-neuf livres dix sols. Le fabricant s'engageait à livrer sa marchandise à

à la construction d'une des tours de la porte Guillaume. (M. JUSSELIN, *Un registre retrouvé des contrats du chapitre de Chartres*, p. 16), dans les *Archives du diocèse de Chartres, Pièces détachées*, III.)

1. Cet artisan, à la fois forgeron, serrurier et horloger, est souvent mentionné dans les documents de l'époque. Le 29 septembre 1392, il s'engage à faire pour la cathédrale une horloge sonnante et à la gouverner (G 157). Voir LECOCQ, *Notice historique et archéologique sur les horloges de l'église Notre-Dame de Chartres*, dans le tome IV des *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir* ; RENOUF, *Horloges de Notre-Dame de Chartres*, dans le *Congrès archéologique de France*, LXVIIe session (1900), Paris, 1901, p. 334. En 1415-1416 il travaille aux cloches, à la librairie du chapitre. (M. JUSSELIN, *Un registre retrouvé des contrats du chapitre de Chartres, passim.*) En 1416, outre l'horloge de la cathédrale de Chartres, il gouverne celle du château d'Auneau. (S. A. E. L., *Mémoires*, I, p. 282.) Il est également fait mention de lui dans le registre de contrats G 166.

3. Canton de Senonches (Eure-et-Loir).

Chartres, les frais de transport étant à sa charge, avant l'Ascension ; on lui versa d'avance douze livres[1]. Le document fait mention des verriers Jaquet le Bastonnier[2] et Jehan le Royer, — il n'est pas question de Jehan Périer — qui se portaient garants pour Gastel. On était alors en pleine guerre : « guerra in totis fere partibus regni francie maxima vigente », ainsi que l'inscrivait mélancoliquement sur son registre le notaire du chapitre, en commençant, à Pâques, la nouvelle année ; la commande n'en fut pas moins livrée à temps. La quittance du reste de la somme convenue est datée du samedi après *Cantate*, c'est-à-dire du samedi avant l'Ascension (20 mai 1430). Les sept livres dix sols qui restaient dues furent touchées par Gilet Loyselet et Robin Marchant, « familiers » de Jaquet Gastel, qui avaient amené à Chartres « les deux sommes de verre à verrières », « l'une de verre blanc et l'autre de verre colouré d'azur, pourpre et de vert[3] ».

Une autre commande, moins importante, fut faite peu après au même fabricant. La quittance, datée du jeudi après la Saint-Denis (12 octobre 1430), nous apprend que Gastel avait fait un nouvel envoi de cinq poids et un quartier de verre de diverses couleurs, pour le prix de cent treize sols neuf deniers. Il n'avait touché en espèces que trente sols cinq deniers ; le reste lui avait été payé en nature par un envoi de douze sommes et demie (quinze cents livres) de « groisin[4] ».

Nous manquons de points de comparaison pour juger si ces prix étaient élevés pour l'époque[5]. Toujours est-il que l'œuvre de la cathédrale trouva moyen, peu de temps après, de se procurer du verre à un prix un peu moindre, en s'adressant à un autre fournisseur qui n'était certainement qu'un intermédiaire, Perrin de Saint-Lomer, bourgeois de Chartres, déjà mentionné comme « espicier » dans le compte de 1415-1416. Il fournit à l'œuvre de la cathédrale « troys sommes et sept poiz de verre blanc et de couleurs, pour employer ès verrières de ladite église », au prix de dix-huit livres. La quittance est de la fin du mois d'octobre 1432[6].

C'est sans doute à des réparations dans le genre de celles qui étaient en cours d'exécution en 1415 et 1416 que fut employée la plus grande partie du verre acheté par l'œuvre pendant le XV^e^ siècle[7]. La collection des verrières chartraines ne reçut en effet, à cette époque, que des accroissements peu considérables.

1. G 168, f. 49. Ce document a été connu de Lejeune. (Ms. 1153, f. 42.)

2. Jaquet le Bastonnier, d'après un document de la même année, était propriétaire d'une maison contiguë à la sienne, au « marché aux fèves », aujourd'hui rue de la Clouterie. v° (G 168, f. 66.)

3. G 168, f. 53.

4. G 168, fol. 68. Par *groisin*, il faut entendre du verre cassé, des débris de verre. *Grésil* et *groisil*, qui ne sont probablement que d'autres formes du même mot, sont mentionnés avec ce sens par Littré.

5. En 1462, la fabrique de la cathédrale de Rouen achète à un marchand de la même ville 10 sommes et demie de verre — on ne dit pas s'il s'agit de verre blanc ou de verre coloré — pour 45 livres 15 sols. (THIBAUD, *Considérations historiques et critiques sur les vitraux anciens et modernes*, p. 80, note.)

6. G 168, fol. 117 v°. Lejeune a connu ce document (ms. 1153, fol. 43). Le verre blanc et de couleur acheté à Perrin de Saint-Lomer revenait à un peu plus de dix deniers la livre, tandis que Jaquet Gastel vendait onze deniers la livre de verre blanc. Il est intéressant de rapprocher ces prix de ceux du XIV^e^ siècle. (Cf. p. 23.)

7. Un bon nombre de vitraux, surtout parmi ceux de l'étage inférieur, gardent des traces évidentes des réparations de cette époque : têtes refaites dans le goût du XV^e^ siècle, inscriptions en lettres gothiques anguleuses, etc. Nous signalerons ces détails, à peu près invisibles d'en bas, dans notre partie descriptive.

DEACCESSIONED

La cathédrale ne possède en fait de vitraux qu'une seule œuvre importante du XV^e^ siècle : la verrière de la chapelle Vendôme. Projetée en 1413, lors du pèlerinage de Louis de Bourbon, comte de Vendôme, venu à Chartres en accomplissement d'un vœu[1], cette chapelle était en construction en 1417, sous la direction du maçon Geoffroy Sevestre[2]. Le vitrail qui garnit les ouvertures de sa vaste fenêtre flamboyante fut certainement exécuté peu après cette date. Les documents ne nous en font malheureusement pas connaître l'auteur[3]. A l'époque où il fut exécuté, Jehan Périer était probablement encore maître verrier de l'œuvre, mais rien ne prouve que le travail lui ait été confié. La seule création qui soit incontestablement de lui, le saint Nicolas de la chapelle des confesseurs, est trop peu importante, et aussi trop détériorée, pour que les deux verrières puissent être comparées utilement. Il est possible que la commande du vitrail de la chapelle Vendôme ait été confiée à un artiste plus en renom.

Ce vitrail existe encore. Mutilé il y a un peu plus d'un siècle, remanié depuis d'une manière fantaisiste, il a retrouvé récemment (1920), grâce à une restauration intelligente, son aspect primitif. La composition est d'une clarté et d'une symétrie remarquables. La surface formée par les quatre formes se divise en deux registres principaux. A l'étage supérieur, dans les deux formes du milieu, est représenté le couronnement de la Vierge ; deux figures de saints occupent, à droite et à gauche, les ouvertures des extrémités. Au-dessous, disposés en quatre groupes, le donateur et divers membres de sa famille sont représentés à genoux, accompagnés de saints protecteurs ; plus bas encore, des anges tiennent des écussons. Personnages isolés et groupes se détachent sur des fonds colorés imitant des étoffes damassées, et sont encadrés de motifs d'architecture peints en grisaille rehaussée de jaune. Cette architecture divise la composition en tableaux indépendants les uns des autres ; toutes les figures convergent vers la scène centrale du couronnement de la Vierge. Le haut de la verrière est parfaitement conservé ; on y voit, dans les petites

1. G 1466, Roulliard ; *Parthénie*, I, fol. 66 ; E. de Lépinois, *Histoire de Chartres*, II, p. 66 ; Y. D., *Le Vitrail de la chapelle Vendôme*, dans *La Voix de Notre-Dame de Chartres*, 1920, p. 159.

2. G 166, *passim*.

3. L'attribution au verrier chartrain Jehan Osou, proposée, avec réserves d'ailleurs, dans les *Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir* (IX, p. 313, et XIV, p. 187) n'est pas vraisemblable. Le 6 septembre 1486, ainsi qu'en fait foi un document en date du 2 mai de l'année suivante, les gagers de Saint-André, voulant faire vitrer la rose, ou plutôt la demi-rose, nouvellement construite, de leur église, firent avec cet artiste une convention en vertu de laquelle il s'engageait à « y mectre et asseoir verrières et victres bonnes, loyalles et marchandes de pareil et semblable verre, coulleurs, cuisson et aultres choses que sont les victres et verrières de la chappelle de Vendosme de l'église Nostre-Dame de Chartres, ou meilleures », et à y « figurer le mistère du jugement ainsi qu'il appartient le faire et le figurer bien et deuement, et faire les ymaiges en coulleurs semblables de ceux de lad. chappelle de Vendosme (E 2038, 5^e^ cahier, fol. xiij^r^). Depuis que ces lignes sont écrites, le document a été publié en entier par M. Jusselin. (R. Brandon, *Églises Saint-André et Saint-Nicolas de Chartres... Histoire des églises Saint-André et Saint-Nicolas de Chartres* par M. Jusselin, Paris, in-fol., 1924 ; pièce justificative II, p. 82.) Non seulement le texte n'attribue pas à Jehan Osou le vitrail de la chapelle Vendôme, mais la date de la convention, « mil quatre cens iiij^xx^ et six », rend cette attribution impossible. En 1486, le vitrail de la chapelle Vendôme, ainsi que nous le démontrerons dans notre partie descriptive, était en place depuis plus de soixante ans. Il n'est pas rare, remarquons-le en passant, de voir citer dans les contrats passés avec les artistes des œuvres déjà anciennes. Ainsi, en 1517, Jean Soulas s'engagea à sculpter plusieurs groupes de la clôture du chœur « aussi bien et mieulx que ceux qui sont autour du cueur de l'église Nostre-Dame de Paris ». Ces sculptures dataient alors de plus d'un siècle et demi.

ouvertures du tympan, le Crucifiement et le Jugement dernier. Le coloris, allégé par les encadrements d'architecture blancs et or, est harmonieux et riche sans surcharge. Dans la partie supérieure, les rouges sont, à distance, presque éteints par le rayonnement de deux couleurs dominantes : un jaune pâle et un bleu tirant sur le gris ; il en résulte une tonalité douce et un peu mélancolique qui rappelle celle de la rose de la Sainte-Chapelle de Paris.

C'est en dehors de la cathédrale, dans ses dépendances, que se trouvaient la plupart des autres vitraux exécutés au cours du XV^e^ siècle par les verriers au service de l'œuvre. Il n'en reste presque plus rien.

La construction de la librairie capitulaire fut décidée en 1411, au chapitre général de la Saint-Jean[1]. Nous savons quels verriers y travaillaient en 1415, mais le document qui nous a transmis ce renseignement, le compte déjà cité, ne dit pas s'il s'agit de verrières ayant un caractère artistique ou de simples vitrages blancs.

On serait tenté d'attribuer à la vitrerie de la bibliothèque capitulaire quelques panneaux, égarés jusqu'en 1918 dans une des fenêtres de la chapelle Saint-Piat, qui ont fait partie d'une suite représentant les arts libéraux. Cela n'est évidemment qu'une supposition, mais une supposition qui n'est pas sans vraisemblance : le sujet est parfaitement approprié à la décoration d'une bibliothèque, le style dénote une main de la première moitié du XV^e^ siècle, la finesse de l'exécution convient à des œuvres destinées à être vues de près.

Un peu plus tard, en 1414, le chapitre fit élever la chambre des comptes[2], petit bâtiment en colombage démoli en 1906[3]. On y voyait au XVIII^e^ siècle des vitres armoriées qui remontaient peut-être à l'époque de la construction[4].

Il nous faut ensuite descendre jusqu'à la dernière année du siècle pour mentionner des verrières de date certaine. En 1500, le chanoine Esprit de Harville, alors chancelier du chapitre, enrichit la crypte de trois vitraux. L'un représentait la Vierge allaitant l'enfant Jésus ; plus bas figuraient les blasons des familles de Harville et de Couttes. On voyait au bas des deux autres les parents du donateur accompagnés de leurs nombreux enfants au nombre desquels se trouvait Esprit de Harville lui-même. Ces vitraux, qui occupaient les trois fenêtres d'une même chapelle, ont totalement disparu, mais il nous en reste des copies partielles dans la collection de Roger de Gaignières[5].

C'est sans doute à une époque voisine que fut transformée une des verrières de la chapelle Saint-Piat, la première à gauche. Il ne reste que bien peu de chose de ce beau travail. La Vierge qui se trouvait dans la forme de gauche de la fenêtre de la chapelle Vendôme avant les derniers remaniements du vitrail et le portrait du donateur qui l'accompagne en proviennent très probablement. Ces sujets, dont la décoration est conçue dans le style du début de la renaissance, sont fort remarquables.

1. Ms. 1007 (3), fol. viij^xx^vij.

2. Cf. Souchet, *Histoire du diocèse et de la ville de Chartres*, III, p. 319 ; *La Voix de Notre-Dame de Chartres*, supplément du 9 juin 1906, p. 281.

3. On peut regretter la disparition de cette construction, qui n'était pas sans intérêt archéologique et rendait d'utiles services.

4. Ms. 1017, fol. 1.

5. Voir notre partie descriptive.

Quant à la fenêtre de Saint-Piat située en face de la précédente, elle est ornée d'une grisailles à bordures colorées d'un bel effet décoratif, appartenant aussi, à en juger par le style, aux premières années du XVI^e^ siècle[1]. Une des verrières de la cathédrale, dans le croisillon sud, était sans doute l'œuvre du même artiste ; la bordure, seule partie conservée, est ornée, comme celle de la grisaille de Saint-Piat, d'une alternance de fleurs de lis et de couronnes.

Depuis le début du XVI^e^ siècle jusqu'au règne de Henri III, les renseignements écrits sur l'histoire de nos vitraux font totalement défaut. Parmi les documents rédigés à cette époque, beaucoup n'existent plus. Les comptes de l'œuvre ont disparu ; nous n'avons presque rien des délibérations capitulaires. Les contrats forment une série complète, mais ils ne contiennent rien qui se rapporte à notre sujet.

Ces lacunes et ce silence ne nous laissent probablement ignorer aucun événement important. La première moitié du XVI^e^ siècle fut, il est vrai, pour l'art du vitrail, une époque extrêmement brillante ; avant les destructions qui furent la conséquence du mépris du XVIII^e^ siècle pour l'ancien art national ou des lois révolutionnaires, les églises de Chartres, et même les églises rurales de la région, possédaient de nombreuses verrières remontant à cette époque. On pouvait voir des vitraux de la renaissance à Sainte-Foy[2], à l'église des Cordeliers[3], à Saint-André[4] ; il en existait aussi à la petite chapelle Saint-Jérôme, qui avait été bâtie en 1501, tout près de l'abside de la cathédrale, et dont les fenêtres, dit Roulliard, étaient « bouschées de vitres esquelles sont artistement figurées la vie et gestes de S. Hiérosme[5] » ; à Saint-Hilaire, d'où proviennent d'admirables débris de verrières placés aujourd'hui pêle-mêle dans la claire-voie du triforium de l'abside de Saint-Pierre. Mais à la cathédrale l'activité artistique, très grande au commencement du XVI^e^ siècle, s'était orientée autrement. De grands travaux d'architecture et de sculpture, ceux principalement du Clocher-Neuf et de la clôture du chœur, absorbaient les ressources disponibles. Pendant ce temps, les verriers n'eurent guère à s'occuper que de réparations sans importance.

Faut-il s'en plaindre ? Faut-il regretter que la cathédrale de Chartres ne puisse offrir aujourd'hui à l'admiration des visiteurs, comme celle de Bourges, par exemple, des chefs-d'œuvre de la renaissance à côté de ceux du moyen âge ? Nous ne le pensons pas. Elle

1. Il est probable que cette verrière a possédé, comme les verrières voisines appartenant au XIV^e^ siècle, des figures formant un registre coloré. Nous nous expliquerons sur ce point dans notre partie descriptive.

2. Reproductions partielles dans les dessins de R. de Gaignières. (Bib. Nat., Estampes, Pe 1 n, ff. 39, 40, 42 ; Pe 6, ff. 6, 7 ; Bouchot, *Inventaire*, n^os^ 3551, 3552, 3554, 4070, 4071 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, n^os^ 86, 87, 88, 89, 90.)

3. Vitrail par « Estienne Tonnellier, victrier demourant à Chartres », qui reçoit le 26 avril 1518 7 livres 10 sols qui lui restaient dus sur la somme de 30 livres. Le vitrail, « à trois jours sur deux meyneaulx », représentait l'histoire de sainte Anne et, à la partie supérieure, « la portraicture de l'église Nostre-Dame de Chartres et le mistère de la chemise Nostre-Dame » (G 185).

4. Note de Brillon ; cf. A. Mayeux, *L'église Saint-André de Chartres et l'église Saint-Nicolas* (S. A. E. L., *Mémoires*, XIV, p. 196). Sur les vitraux de Saint-André, voir surtout l'ouvrage monumental, déjà cité, de M. Jusselin.

5. *Parthénie*, I, fol. 145. Voir aussi Souchet, *Histoire du diocèse et de la ville de Chartres*, III, p. 455. Les vitraux de Saint-Jérôme sont mentionnés, à l'époque révolutionnaire, dans les notes de dom Poirier. (Bibl. Nat., ms. fr. 20842.)

avait reçu au XIII^e^ siècle une parure de verrières si complète que des acquisitions trop nombreuses y auraient fatalement occasionné de regrettables destructions. C'est ce qui serait arrivé si l'exemple donné par le comte de Vendôme avait été suivi. Le cas s'est produit dans beaucoup d'autres églises ; elles y ont gagné en variété, en pittoresque, en imprévu, mais elles y ont perdu cette belle unité qui caractérise, dans ses vitraux comme dans son architecture, Notre-Dame de Chartres.

CHAPITRE III

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES ET L'ÉRUDITION DES XVII^{E} ET XVIII^{E} SIÈCLES

I. Les historiens locaux : Roulliard, Sablon, Souchet, Challine, Anquetin, Pintard, Brillon, Janvier de Flainville ; ce qu'ils ont écrit au sujet des vitraux de Notre-Dame de Chartres.

II. La description manuscrite conservée à la bibliothèque de la ville de Chartres ; sa date, son auteur, son intérêt.

III. Le recueil de Roger de Gaignières et les *Monumens de la monarchie françoise* du P. Bernard de Montfaucon.

Il existe un assez grand nombre de documents des XVII^{e} et XVIII^{e} siècles se rapportant à nos vitraux, aussi leur histoire depuis le règne de Henri IV jusqu'à la fin de l'administration de l'ancien chapitre est-elle d'une étude assez facile.

Cette époque ne ressemble pas à la précédente. Conservation, pertes peu nombreuses compensées par des accroissements, ainsi pourrait-on résumer l'histoire des verrières chartraines pendant les derniers siècles du moyen âge. Il faut désormais tenir un autre langage : mauvais entretien, destructions. Au XVII^{e} siècle en effet, l'art du vitrail est en décadence ; il est à peu près oublié au XVIII^{e}.

Avant de raconter les vicissitudes subies par nos vitraux durant ces deux siècles, nous devons traiter un sujet que nous n'aurions pu aborder, faute de documents, en étudiant leur histoire au cours de l'époque précédente. Au moyen âge, les verrières de Notre-Dame de Chartres étaient-elles connues et admirées ? Oui, sans aucun doute, mais nous n'en avons la preuve dans aucun écrit contemporain[1]. Le moyen âge créait plus qu'il ne décrivait. A partir du XVII^{e} siècle au contraire, nous voyons se succéder des descriptions de la cathédrale. C'est l'époque où plusieurs auteurs composent, après de sérieuses recherches, des histoires du pays chartrain, où quelques érudits, rares encore,

1. Nous avons vu cependant que le rédacteur du nécrologe s'était servi de termes admiratifs pour mentionner la donation de nos plus anciens vitraux. Le nom de « Notre-Dame de la Belle-Verrière » est à lui seul un témoignage d'admiration populaire.

commencent à s'intéresser aux monuments anciens et préparent la voie aux archéologues du siècle dernier. Ils étudient nos verrières, ou, du moins, en font mention. Qu'y voient-ils ? Qu'en pensent-ils ?

Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, l'art du moyen âge était généralement méprisé par les esprits éclairés, ou prétendus tels, et leur manière de voir avait prévalu dans les classes instruites. On s'imaginait que le mauvais goût et la grossièreté avaient universellement régné depuis la chute de l'empire romain jusqu'à la renaissance, et qu'en conséquence l'art français n'avait commencé à sortir de la barbarie que vers le temps de François I^er^. On faisait bien parfois une distinction entre le « gothique grossier » du haut moyen âge et le « gothique délicat » des XV^e^ et XVI^e^ siècles, mais il n'y a là qu'une nuance dans le dédain[1]. Tout le monde était bien persuadé que les artistes n'avaient d'autre voie à suivre que l'imitation de l'antiquité. La « manière grecque », le « goût romain », telles sont les expressions qu'on retrouve à chaque instant sous la plume des auteurs du temps, qui, sans doute, n'avaient qu'une idée assez vague de leur signification. On considérait avec pitié les vitraux anciens où l'on ne voyait que du verre « fort épais et fort obscur » — ce sont les termes employés d'ordinaire — friperies « gothiques », c'est-à-dire barbares, dont on souhaitait la disparition. Quelques érudits les regardaient avec curiosité, y déchiffraient un nom, y reconnaissaient un blason, mais sans soupçonner que ces vieilleries pouvaient avoir quelque valeur artistique.

Telles étaient les idées les plus répandues, celles qui ont été exprimées par les représentants les plus illustres de la pensée de leur époque. Il s'en faut de beaucoup pourtant qu'elles aient été universellement admises. Il y avait des hommes de tradition, ayant le respect du passé, peu disposés à renier en bloc tout ce qui avait été admiré avant eux. Quant au peuple, dont l'instinct est souvent plus sûr que le goût, sujet à s'égarer, des intellectuels, nul doute qu'il ait continué à admirer, sans peut-être les comprendre, les verrières hautes en couleurs dont l'éclat réjouissait ses yeux.

Les témoignages que nous allons rapporter reflètent plus ou moins ces deux courants d'opinion.

I

La plus ancienne description de la cathédrale de Chartres qui ait été publiée se trouve dans le livre de Sébastien Roulliard, la *Parthénie ou Histoire de la très-auguste et très-dévote église de Chartres*, publiée en 1609, ouvrage singulier dans lequel une érudition assez vaste et un souci réel d'exactitude s'allient avec la crédulité la plus naïve. Bien qu'il fasse volontiers parade de ses connaissances en matière d'antiquités grecques et romaines,

1. Il est curieux d'étudier à ce point de vue les *Voyages liturgiques* (Paris, 1718) par le sieur DE MOLÉON (Lebrun-Desmarettes). L'auteur y a consigné son appréciation sur un grand nombre d'églises visitées par lui à la fin du XVII^e^ siècle ou au commencement du XVIII^e^. Ce livre sera à consulter lorsqu'on étudiera sérieusement l'histoire du goût public en France.

voire même égyptiennes et chaldaïques, l'auteur, homme de tradition, n'est pas injuste envers l'art du moyen âge. Il exprime, dans son style pédantesque, la plus grande admiration pour Notre-Dame de Chartres ; il la trouve si « magnifiquement bastie », si bien ornée d' « images de si exquise et insigne sculpture, qu'au seul aspect d'icelles, tous les Polyclètes du iadis ietteroient là leur cizeau, & tous les Vitruves du passé vouldroient prendre ce chef-d'œuvre, pour le modelle de leur Architecture[1] ». Rien d'étonnant donc à ce qu'il admire les verrières : « Puisque ie suis par hault, dit-il (il vient de parler de l'orgue), ie veux tout d'un train adiouster que les vitres de ladicte Eglise, qui la rendent fort claire, sont en grand nombre, et monstrent une grande antiquité, car elles sont d'un verre fort espais, diversifiées tant de fleurages que d'histoires et miracles, qui se sont faicts par l'intercession de cette sacrée Vierge[2]. » L'auteur est sensible aux beautés du coloris des verrières dont il admire les « fleurages », mais, très probablement, il n'entend pas grand'chose aux « histoires » qu'elles représentent. Pour lui, le vitrail de Charlemagne raconte « au long » l'histoire de la « saincte Chemise »[3], et Gaufridus, donateur d'une des verrières de l'abside, s'identifie avec « Geoffroi, Roi ou Roitelet de Montlehéry », vassal de Priscus, qui, peu de temps après l'érection de l'image de la Vierge druidique, obtint « par ses prières à la dicte Vierge, la resuscitation de son fils tombé dans un puits de son Chasteau, et tiré mort du profond d'icelui[4] ». Sans doute, ces interprétations n'ont pas été inventées par Roulliard ; elles remontent vraisemblablement beaucoup plus haut, peut-être à la seconde moitié du XIV^e^ siècle, époque où la floraison légendaire autour des traditions de l'église de Chartres semble avoir atteint son plein développement.

Les quelques lignes où Roulliard avait naïvement exprimé son admiration suffisent longtemps à la curiosité peu exigeante des visiteurs. Sablon, auteur d'une petite *Histoire de l'auguste et vénérable église de Chartres*, publiée pour la première fois en 1671 et souvent rééditée depuis, presque jusqu'à nos jours, reproduit à peu près mot pour mot le passage de Roulliard cité plus haut et se contente d'en moderniser quelque peu le style[5].

Le chanoine Souchet, dans son *Histoire du diocèse et de la ville de Chartres*, achevée vers le milieu du XVII^e^ siècle et publiée seulement de 1866 à 1876 pour la Société archéologique d'Eure-et-Loir, consacre aux verrières de la cathédrale une page intéressante qui mérite d'être reproduite en entier :

> Je passe aux ouvertures et fenestrages qui sont autour de l'église, aiant chacun une rose au plus haut, et toutes fermées de verre travaillé d'aprêt[6], fors quatre ou cinq qui sont de verre blanc, pour donner du iour à l'autel du chœur. Celles qui sont d'aprêt représentent quelques images des saints, leurs vies, passions et actions, avec quelques armes de ceux qui les ont données, ou représentations des mêtiers de ceux qui les ont fait faire. Et combien que cela soit fait à la gothique et en un tems où la peinture n'étoit en la perfection à la quelle elle est arrivée

1. *Parthénie*, I, f. 131 v° et 132.
2. *Ibid.*, I, f. 135.
3. *Ibid.*, I, f. 188 v°.
4. *Ibid.*, I, ff. 84, 98 v°.
5. SABLON, *Histoire de l'auguste et vénérable église de Chartres*, 2^e^ édition (1683), p. 35.
6. Ce terme est impropre ; le procédé qu'il désigne était inconnu au moyen âge. Même observation au sujet du terme d'*émaux* employé un peu plus loin.

> à présent, si est-ce que pour les dessains, il i a plus à apprendre qu'à reprendre. Ce qui est de plus merveilleux, est qu'encores qu'il i en ait quantité, ils sont tous differends, et ne s'i en trouve deux d'une même façon[1]. Sur les trois principales entrées, il se veoid, au plus haut des fenêtres, des roses si artistement faites en verre, dont les émaux sont si plains d'éclat, qu'il faut admirer le jugement de ceux qui les ont si bien sceu dispenser, n'i aiant rien de comparable à présent, auprès de la diversité et meslanges des couleurs qui s'i retrouvent[2].

Souchet, on le voit, bien que partageant jusqu'à un certain point les idées de son temps sur l'art gothique, ne se laisse pas aveugler ; il admire la variété et l'éclat que les anciens verriers ont su donner à leurs ouvrages. Son *Histoire* contient d'autres passages relatifs à nos vitraux ; il mentionne les donateurs qui s'y sont fait représenter ou y ont fait mettre leurs blasons.

Dans son *Histoire ou Recherches sur l'histoire de Chartres,* écrite probablement peu après celle de Souchet, Charles Challine mentionne brièvement les verrières de Notre-Dame, qui, dit-il, « ne sont pas une de ses moindres merveilles ». Mais il les voit avec les yeux d'un homme de son temps ; il est beaucoup moins frappé de leur beauté que de leur nombre et de leur grandeur, il remarque avec étonnement « l'espoisseur du verre... et les grandes quantitez de plomb et de fer qui y sont aussi employées à les soutenir...[3] ». De plus, il se trompe assez lourdement en prétendant que les vitraux « des costez de la nef » représentent « les histoires des saints dont les autels estoient aux pilliers de vis-à-vis ». Il n'y a pas de corrélation à établir entre la série des verrières des bas côtés de la nef, posées dès le premier quart du XIII[e] siècle, et celle des autels élevés plus tard contre les piliers[4].

Jacques Anquetin, auteur de *La Beausse desséchée,* faisant l'éloge de la piété des Chartrains, ne manque pas de citer le témoignage de nos vitraux. Après avoir mentionné la participation des corporations à la procession dont il a été le témoin le 18 juin 1681, il ajoute :

> Ce n'est pas là la première marque de la dévotion des ouvriers et artisans de cette Ville envers l'Innocente MARIE : Il y en a d'aussi antiennes que l'Eglise, puisque l'on void qu'il se trouve fort peu de Corps de Mestiers considerables en icelle, compris sous la Loy de la Jurande, qui n'ayent voulu avoir la gloire de contribuer de quelque chose à l'ornement de ce fameux Temple.

1. Nous verrons dans la partie descriptive que cet éloge, en général mérité, est un peu exagéré. Dans le bras nord du transept, par exemple, plusieurs verrières de l'étage supérieur ont été faites d'après le même carton.

2. SOUCHET, *Histoire du diocèse et de la ville de Chartres,* II, p. 222. Nous suivons la leçon du manuscrit autographe de l'auteur (ms. 1174, p. 207).

3. Mss 1140, p. 159 ; 1074, p. 87 ; 1318, p. 60 ; 1518, p. 185. Les *Recherches* de Charles Challine, encore inédites au moment où nous écrivions ce chapitre, sont actuellement publiées. (CHARLES CHALLINE, *Recherches sur Chartres transcrites et annotées par un arrière-neveu de l'auteur,* Chartres, Société archéologique d'Eure-et-Loir, 1918.) Le passage en question s'y trouve p. 144.

4. Série des autels d'après Roulliard, Challine et Sablon : Nef, côté droit, en commençant par le bas : Saint-Cloud (2[e] pilier), Saint-Thibault, Saint-Fiacre et Saint-Amateur, Saint-Germain, Sainte-Anne. Côté gauche : Saint-Gatien (1[er] pilier), Saint-Eustache, Sainte-Marie-Magdeleine, Sainte-Catherine, Saint-Côme et Saint-Damien et Saint-Memer. Il suffit de comparer cette série avec celle des verrières qui sera donnée dans la partie descriptive pour se convaincre qu'il n'y a aucun rapprochement à faire. On ne peut relever qu'une seule coïncidence : l'autel de Saint-Eustache est adossé à un des piliers adjacents à la travée éclairée par la verrière qui raconte la légende du même saint. La fondation de l'autel est attribuée à l'an 1300, époque à laquelle la verrière existait depuis longtemps. La coïncidence est donc fortuite, à moins que le sujet du vitrail n'ait déterminé l'emplacement de l'autel.

Puis il continue, citant Sidoine Apollinaire :

> On n'a qu'à jetter les yeux sur les vitres d'iceluy, *Ipsa Patrum monumenta probant* et l'on y verra les marques de la piété de leurs antiens Maistres dépeintes, qui est une preuve convaincante que ces vitres proviennent de leur libéralité, *hic nomina signat authorum* [1].

Alexandre Pintard consacre à nos verrières quelques lignes de son *Histoire chronologique de la ville de Chartres*, écrite, ou du moins achevée, dans les premières années du XVIII[e] siècle, et restée manuscrite :

> L'église, dit-il, est percée tout autour du chœur et de la croisée et le long de la nef d'un double rang de fenestres qui occupent l'entre-deux des branches de chaque voûte. Chaque fenestrage du plus haut rang qui monte jusqu'aux arcs formerets des voûtes haultes et descend jusqu'au lambris des galleries du dedans contient une rose à jour de remplage avec un meneau à deux formes de vitres peintes représentant différentes histoires sainctes avec quelques armes de bienfaiteurs [dont la description se pourra voir ailleurs]. Les fenestres basses du second rang percées dans le mur de closture entre les branches de chaque voûte des ailes sont chacune d'une forme en arcade avec de pareilles vitres peintes [représentant aussi des histoires sainctes et plusieurs marques d'arts et mettiers de la ville qui en ont fait faire ou qui y ont contribüé]. Les grandes roses et fenestrages des façades tant du devant que des costez de l'église sont garnies de semblables vitrages [2].

C'est dans un appendice à son *Histoire chronologique* que Pintard a donné la description des armoiries annoncée dans le texte qui vient d'être cité. On y observe des dessins à la plume reproduisant différents blasons empruntés pour la plupart aux verrières de la cathédrale ; chaque dessin est accompagné d'une courte notice [3].

Au XVIII[e] siècle, Brillon, chanoine et chancelier de l'église de Chartres, qui commença sa carrière d'érudit à peu près à l'époque où Pintard achevait la sienne, possédait des notes sur nos vitraux, ainsi qu'en font foi ses papiers conservés en partie aux Archives d'Eure-et-Loir. Nous aurons plus loin l'occasion de les citer. Comme ses contemporains, Brillon semble avoir été peu sensible à la beauté des verrières de la cathédrale, mais il était trop historien pour ne pas en comprendre l'importance documentaire. « Historiam pictura refert », disait-il à ce propos avec Prudence [4]. Il eût sans nul doute utilisé leur témoignage dans le grand travail d'histoire locale qu'il préparait. Les matériaux qu'il a laissés donnent une haute idée de son érudition et de la rectitude de sa critique ; il mourut malheureusement en 1739, à l'âge de cinquante-huit ans, sans avoir le temps de les mettre en œuvre.

Le seul nom que nous puissions citer après celui de Pintard, dans les limites de la période que nous étudions, est celui de l'avocat Janvier de Flainville († 1790). Cet érudit, d'ailleurs très pénétré des idées de son siècle sur la prétendue grossièreté du moyen âge, a eu plusieurs fois l'occasion, dans ses vastes recherches sur l'histoire chartraine, de

1. Jacques Anquetin, *La Beausse desséchée ou Discours sur ce qui s'est passé à la procession généralle faite à Chartres le 18 juin 1681, contenant plusieurs antiquitez de l'église et autres choses curieuses*. Chartres, 1681, p. 32.

2. Mss. 1012, f. 353 v° ; 1013, f. 260. Les mots entre crochets manquent dans le ms. 1013 qui modifie ainsi la dernière phrase : « Les grandes roses et les fenestres des frontispices des portaux des costez et du devant de l'église... » Le ms. 1141, postérieur aux deux autres, reproduit (p. 557) le texte du ms. 1012, mais la copie présente plusieurs fautes de transcription.

3. Mss. 1012, f. 424 ; 1141, p. 659. Cet appendice n'existe pas dans le ms. 1013.

4. G 342, 2[e] cahier, p. 45.

mentionner les verrières de la cathédrale[1]. Les quelques notes qu'il a prises à leur sujet sont sans grand intérêt pour l'archéologue ; elles sont très brèves, et, surtout, dépourvues de toute originalité[2]. L'avocat chartrain a surtout fait œuvre de compilateur.

II

Janvier de Flainville a puisé une partie des renseignements réunis par lui sur les vitraux de la cathédrale dans l'exemplaire de l'*Histoire chronologique* de Pintard que possédait alors la bibliothèque capitulaire[3] ; il a fait aussi usage d'un autre document, appartenant au même dépôt, un « manuscrit du Chapitre, relié en veau, avec ce titre sur le dos : *Mémoires pour la ville de Chartres* », qui lui avait été communiqué en 1755[4].

A l'aide de ce signalement, il est facile d'identifier le manuscrit en question. Il appartient aujourd'hui à la bibliothèque de la ville de Chartres[5]. C'est un recueil dont les divers éléments n'ont pu être réunis avant les premières années du XVIII[e] siècle[6]. Les anciens catalogues de la bibliothèque capitulaire[7] ne le mentionnent pas, soit qu'ils aient été rédigés antérieurement à son entrée, soit que leurs rédacteurs aient négligé d'inventorier les éléments, peut-être encore séparés, dont il se compose[8].

Il existe, dans ce manuscrit, une « Explication des Histoires peintes dans les vitrages de l'Église Nostre-Dame ». Chaque sujet y est expliqué en quelques lignes formant un paragraphe numéroté ; des croquis indiquent la forme et la disposition des médaillons. Ces dessins sont munis de chiffres correspondant à ceux qui sont intercalés dans le texte, le lecteur peut ainsi facilement repérer la scène ou la figure dont il lit la description. Une notice spéciale est consacrée aux armoiries. Bien connu depuis les travaux archéologiques du XIX[e] siècle, ce manuscrit a été consulté par tous ceux qui ont étudié sérieusement nos vitraux.

La description n'est pas datée et ne contient aucun indice qui permette de fixer avec précision l'époque de sa rédaction. Elle suppose déjà murées les deux fenêtres de l'étage supérieur auquel l'orgue est adossé, mais nous ignorons la date à laquelle remonte cet

1. Ms. 1011, 2[e] partie, I, *Armoiries* ; II, *Cathédrale*, etc., etc.

2. Mentionnons aussi un rédacteur anonyme qui écrivait le passage suivant, en 1785, dans le *Supplément aux affiches du pays chartrain* (n° 1, p. 18) : « Les écussons de Princes et Seigneurs qui se voient sur les vitres de l'Église de Chartres sont les preuves parlantes qu'elle n'a pu être achevée dès l'année 1028, comme le prétendent les chroniques ; puisque les armoiries n'etoient point alors en usage, et qu'elles n'ont été inventées que pendant les croisades... »

3. Ms. 1012.

4. Ms. 1011, 2[e] partie, II, f. 327.

5. Ms. 1017. Catalogue de 1840 : H. L. 12. Voir aussi l'*Annuaire du département d'Eure-et-Loir pour 1839*, p. 216.

6. On y trouve des copies de lettres datées de 1703 (f. 115 et suivants).

7. Ms. 1054, f. 116, qu'il faut probablement identifier avec le catalogue rédigé en 1712 par les chanoines Félibien, Pérot et Fleury (voir dans le ms. 1009 (10) les délibérations capitulaires des 27 janvier et 4 juillet 1712, ainsi que le ms. 1171, vol. III, f. 33). Un autre catalogue (de 1752 ?) se trouve dans le ms. 1171, vol. II, f. 46.

8. Nous penchons pour la première hypothèse, car le manuscrit a été très probablement relié avant d'entrer dans la bibliothèque du chapitre. Sa reliure n'est pas ornée de la chemisette, et on y remarque, à l'intérieur du premier plat, les traces d'un ancien ex-libris décollé.

état de choses[1]. Tout ce qu'on peut dire, c'est que l'écriture et le style accusent la fin du XVII[e] siècle ou le commencement du XVIII[e].

L'auteur n'est pas indiqué. Aussi, depuis que les archéologues se sont occupés de ce manuscrit, diverses attributions ont-elles été proposées. D'après l'abbé Bulteau[2], qui ne fait pas connaître la source de ses renseignements et se contente de reproduire l'opinion de F. de Lasteyrie, l'*Explication* est de Pintard. F. de Lasteyrie[3] lui-même ne fait probablement que rapporter le sentiment de l'archéologue chartrain Lejeune, pour qui l'ouvrage est de Pintard « l'un de nos historiens (ms.) qui vivait encore à la fin du XVII[e] siècle[4] ». Il s'agit donc bien d'Alexandre Pintard, dont nous avons déjà mentionné l'*Histoire chronologique de la ville de Chartres*[5].

Doublet de Boisthibault a rapporté, sans la garantir, cette opinion, tout en se faisant également l'écho d'une autre. A l'en croire, l'archéologue Hérisson aurait attribué l'*Explication* à « Félibien des Avaux, né à Chartres en 1619, mort le 11 juin 1695[6] ». Il s'est basé sur une note bibliographique de l'*Histoire du pays chartrain* par Ozeray.

Hérisson, qui était mort depuis quatorze ans, ne put protester contre l'affirmation de Doublet de Boisthibault, émise en 1854, mais il suffit de remonter aux sources pour s'assurer qu'elle est entièrement fausse. Ozeray a bien supposé que l'*Explication* était l'œuvre de « Félibien des Avaux », mais il n'a pas invoqué l'autorité de Hérisson. C'est à lui cependant qu'il a dû ses renseignements ; il les a puisés dans un manuscrit ainsi désigné : « Description des vitrages de l'église cathédrale Notre-Dame de Chartres et explication des histoires peintes dans ces vitrages ; suivies d'additions et d'observations par M. H.[7] ».

Le manuscrit dont Ozeray a eu connaissance est aujourd'hui à la bibliothèque de Chartres[8]. C'est une copie, faite par Hérisson, de l'*Explication* des vitraux. Un érudit chartrain, Roux, qui l'a possédée, y a fait diverses additions. Hérisson a écrit une préface en tête de son travail, c'est là qu'il faut aller chercher l'expression authentique de sa pensée. Voici ce que nous y lisons :

> J'ai calqué ces desseins et copié ces Explications des vitrages de l'église cathédrale de Notre-Dame de Chartres sur un manuscrit qui faisait partie de la Bibliothèque du Chapitre, ainsi

1. Lejeune (mss 1178, p. 50 ; 1214, p. 93) donne la date de 1668, à laquelle il attribue le buffet d'orgue actuel. Il est certain qu'à cette époque il ne peut s'agir que d'une réparation (voir l'abbé MÉTAIS, *Les Orgues de la cathédrale*, dans les *Archives du diocèse de Chartres, Églises et chapelles*, V). L'abbé Bulteau, dans sa *Description de la cathédrale* et dans sa *Petite Monographie*, donne la date de 1648 ; l'abbé Clerval l'a suivi dans son *Guide chartrain*. Il est malheureusement impossible de contrôler ces assertions dénuées de preuves. Nous n'avons plus de délibérations capitulaires des dates indiquées. Les comptes de l'œuvre de 1648 n'existent plus ; ce qui reste de ceux de 1668 ne commence qu'à la Saint-Jean.

2. *Description*, p. 189.

3. *Peinture sur verre*, p. 55.

4. Ms. 1178, p. 59.

5. Alexandre Pintard, ancien échevin, greffier du grenier à sel. (E. DE LÉPINOIS, *Histoire de Chartres*. II, p. 463, note.) Il était échevin en 1687 (*ibid.*, p. 624) ; mort le 7 janvier 1708 et inhumé le lendemain par le curé de Sainte-Foy (ms. 1193). Il avait un frère, Gilles Pintard, chanoine de Chartres (ms. 1172) avec qui on l'a parfois confondu. Cette confusion, dans laquelle F. de Lasteyrie est tombé, probablement induit en erreur par l'*Histoire de Chartres* de Chevard, semble avoir pour point de départ une note ajoutée en tête du ms. 1141.

6. *Les Pinaigrier* (Paris, 1854), p. 6, note. (Extrait de la *Revue archéologique*, X[e] année.)

7. *Histoire du pays chartrain*, II (1836), p. 445.

8. Ms. 1509.

qu'il se lit sur le premier feuillet, et qui existe à présent dans la bibliothèque publique de Chartres... contenant en outre diverses pièces relatives à l'histoire de Chartres et à celle de l'église.

Tous les vitrages dessinés dans ce manuscrit, au Trait, lavé en encre noire.

On ignore quel en est l'auteur.

M. Léger, François Brillon, chanoine et chancelier de l'Église de Chartres, parle de ces *desseins* et *explications* dans sa Table ou notice des auteurs... dont on peut se servir pour l'histoire de cette église, et les désigne ainsi :

Les desseins des vitrages qu'a M. Félibien des Avaux,

ils sont de l'an ...

Cette note ne nous indique ni l'auteur de ces desseins, et de ces explications, ni l'époque à laquelle ils ont été faits.

Est-ce *Félibien des Avaux*, mort en 1733, qui les aurait fait dessiner et les aurait expliqués, ou bien serait-ce Jacques *Félibien*, son oncle, chanoine et archidiacre de Vendôme en l'église de Chartres, mort en 1716, ou un autre Félibien? Je n'ai pu découvrir ce fait.

Quant à l'année, elle est également incertaine. Seulement, on peut conjecturer que ce manuscrit est une copie faite sur l'original.

Or, l'original doit être de la fin du XVII^e^ siècle ou du commencement du XVIII^e^. Probablement il était conservé par Félibien des Avaux, qui en aura laissé prendre une copie[1].

En un autre endroit[2], Hérisson appelle l'original qu'il a copié « manuscrit de Félibien des Avaux », mais quoique Roux ait prétendu le contraire[3], cette désignation n'est pas plus explicite que le passage qui vient d'être cité. Retenons donc ceci : Hérisson croyait, sur la foi de Brillon, que le manuscrit copié par lui reproduisait un original ayant appartenu à un membre de la famille Félibien[4], très probablement à Jean-François Félibien. Il pensait que l'*Explication* pouvait sans invraisemblance lui être attribuée, mais c'était là une hypothèse à laquelle il n'attachait guère d'importance, faute d'indices suffisants.

Nous n'avons pu retrouver la note de Brillon reproduite par Hérisson, mais on ne peut douter qu'elle ait existé[5]. Il résulte de ce témoignage que Jean-François Félibien

1. Ms. 1509, p. j.

2. Ms. 1509, p. 158.

3. *Ibid.*, p. j.

4. Les membres les plus connus de cette famille sont 1° André Félibien, né à Chartres en 1619, mort en 1695. Il eut, entre autres charges, celles de secrétaire de l'Académie royale d'architecture et d'historiographe du roi. Il fut l'auteur de divers ouvrages sur les beaux-arts dont le plus connu a pour titre : *Entretiens sur les vies et les ouvrages des plus excellens peintres anciens et modernes*. Il avait pour frère le chanoine Jacques Félibien, archidiacre de Vendôme, mort en 1716 ; 2° Jean-François Félibien, fils d'André, et successeur de son père dans la plupart de ses charges. Il publia plusieurs ouvrages sur les arts, et des descriptions de monuments antiques et modernes. L'un de ses frères, Nicolas, mourut en 1711 étant doyen du chapitre de Bourges ; l'autre, Michel, moine à Saint-Germain-des-Prés, mourut en 1719. C'est évidemment de Jean-François Félibien qu'il est question dans la note de Brillon ; à l'époque où elle fut rédigée, André Félibien était mort depuis longtemps. Sur la famille Félibien, voir L. Merlet, *Bibliothèque chartraine antérieure au XIX^e^ siècle*, pp. 167-174.

5. Nous l'avons vainement cherchée dans la *Table et concorde générale de tous les titres, manuscrits, auteurs imprimés sur la ville de Chartres et autres qui peuvent servir à l'histoire de la ville, de l'église et diocèse de Chartres, rangés et indiqués par matières sous différents titres et articles* (G 342). Ce document semble bien être celui qui a été cité par Hérisson. Brillon énumère, parmi les sources à utiliser : « les vitrages de l'église » ; en un autre endroit, il dit : « j'en ay l'explication » ; mais il ne nomme nulle part Félicien. Il est possible que la note vue par Hérisson ait été égarée ; cela n'aurait rien d'étonnant, car beaucoup de notes de Brillon sont écrites sur des feuilles volantes ; quelques-unes même sur des cartes à jouer ! Ailleurs (G 347, fol. 1 v°), il renvoie au « cayer des vitrages ». Il semble donc avoir possédé une copie du manuscrit de Félibien. Faut-il l'identifier avec le manuscrit de la bibliothèque? A-t-elle été perdue? Ce sont des questions que nous n'osons trancher. On sait qu'à la mort de Brillon une partie de ses papiers passa dans la boutique d'un « chaircuitier ». (Ms. 1011, 2^e^ partie, I, p. 477.)

possédait, à l'époque des travaux de Brillon, un manuscrit contenant la description des vitraux de la cathédrale, manuscrit qu'il faut peut-être identifier avec celui dont nous constatons la présence un peu plus tard dans la bibliothèque capitulaire où Janvier de Flainville put le consulter.

Quant à Roux, il a cru, à tort, reconnaître la main de Brillon dans les titres du même manuscrit; il l'a appelé « manuscrit de Brillon », mais rien ne prouve qu'il ait considéré le savant chancelier de l'église de Chartres comme l'auteur de l'*Explication*[1].

Enfin, d'après le P. Cahier, qui tenait probablement ses renseignements de Michel Chasles, le travail serait dû à un correspondant de Montfaucon, et aurait été composé pour être utilisé dans les *Monumens de la monarchie françoise*[2].

Avant de chercher à faire la lumière — si toutefois la chose est possible — au milieu de ces opinions contradictoires, il convient de faire une remarque. Il est évident que la description contenue dans le manuscrit de la bibliothèque de Chartres n'est pas un autographe d'auteur. Le texte en est écrit avec soin, c'est l'œuvre d'un calligraphe qui semble avoir écrit sous dictée[3]. Les manuscrits 1509, 1178 et 1214 qui contiennent également l'*Explication* sont des copies du siècle dernier, elles n'ont rien à nous apprendre. Mais nous pouvons utiliser le témoignage d'un autre manuscrit, entré en 1859, avec la collection Lejeune, à la bibliothèque de Chartres où il porte le numéro 1128. Il n'est guère connu; la faute en est peut-être au catalogue qui, par suite d'un lapsus impardonnable, l'attribue au XIX^e^ siècle, alors qu'en réalité son écriture accuse le XVII^e^ ou tout au plus le commencement du XVIII^e^. Bien qu'il soit incomplet — il comprend seulement la description des verrières de l'étage inférieur, et les tracés auxquels renvoie le texte ne s'y trouvent plus — ce manuscrit, que nous appellerons désormais *manuscrit de Lejeune*, présente un grand intérêt, surtout si on le compare au premier, auquel nous donnerons le nom de *manuscrit du chapitre*.

De ces deux documents, c'est le manuscrit de Lejeune qui, à première vue, semble le plus ancien. L'écriture en est plus archaïque. Un examen plus attentif confirme cette première impression, car il en est de même du langage et de l'orthographe. Bien que le texte soit à peu près identique de part et d'autre, et qu'il ne s'agisse en aucune manière d'une œuvre littéraire, on sent chez le rédacteur du manuscrit du chapitre une certaine préoccupation d'en moderniser le style et de l'améliorer en évitant des répétitions ou des locutions abrégées. Par exemple, il remplace constamment *idem* par *la mesme chose*. Mais surtout, et c'est là un détail significatif, les médaillons ne sont pas numérotés de même dans les deux rédactions. Dans le manuscrit de Lejeune, la description des vitraux légendaires commence par le panneau le plus élevé qui porte le numéro 1; elle se continue ensuite de haut en bas. On dirait que l'auteur, peu au courant des habitudes des verriers du

1. Ms. 1509, p. 113. Voir aussi le compte rendu de la séance du 14 janvier 1858 dans les *Procès-verbaux* de la Société archéologique d'Eure-et-Loir (I, p. 85).

2. *Monographie de la cathédrale de Bourges. Vitraux du XIII^e^ siècle*, p. 120.

3. Ms. 1017, f. 95 (29^e^ forme, n° 11) : « Le S^t^ assis parle à *cinq* personnes..... » Le copiste avait d'abord écrit : « Le S^t^ assis parle a S^t^..... »

moyen âge, a entrepris son travail sans s'apercevoir qu'il allait ainsi décrire les vitraux au rebours de l'ordre chronologique, en commençant par la mort d'un saint pour finir par sa naissance ! Le rédacteur du manuscrit du chapitre a cherché à remédier à ce défaut, mais, ne voulant pas remanier entièrement la disposition du texte qu'il avait sous les yeux, il s'est borné à rétablir la succession des faits en numérotant les panneaux dans l'ordre inverse. Il commence toujours par le médaillon situé à la pointe de la fenêtre, mais il attribue à ce médaillon le chiffre le plus élevé et termine par le numéro 1. Il suffit de lire le texte suivant l'ordre numérique pour avoir le fil de l'histoire. Il n'y a d'exception que pour la forme 44 ; le copiste, par mégarde évidemment, avait reproduit les chiffres du manuscrit de Lejeune ; il a rétabli ensuite l'ordre normal, sans rien effacer, de sorte que chaque médaillon est accompagné de deux numéros.

De tous ces indices ressort une conclusion : le manuscrit du chapitre contient un texte revu et amélioré ; celui de Lejeune donne le travail sous sa première forme, peut-être même faut-il y voir un autographe d'auteur.

Que penser maintenant des suppositions rapportées plus haut ? Notre *Explication* ayant été rédigée vers 1700, et plutôt avant cette date qu'après, il est difficile d'admettre qu'elle ait été écrite pour Montfaucon, dont les *Monumens de la monarchie françoise* ne parurent qu'en 1729 et 1730. D'ailleurs, le savant moine, qui se proposait seulement de reproduire d'anciens portraits de personnages historiques, n'avait nullement besoin d'une description complète des vitraux de Notre-Dame de Chartres. Ce qui a probablement donné cours à cette opinion, c'est que le chanoine Brillon a correspondu avec Montfaucon[1] et a dû consulter pour lui son « cayer des vitrages ».

Il est inutile, croyons-nous, de nous attarder à examiner si l'*Explication* est l'œuvre d'André Félibien ou de son fils Jean-François. Personne n'a prétendu que le premier en ait été l'auteur, et l'attribution au second n'a été proposée qu'avec beaucoup de timidité par Hérisson et Ozeray. Au point de vue chronologique, rien ne s'oppose à ce que l'un ou l'autre ait composé le travail en question, mais c'est là une supposition qui se heurte à d'autres difficultés. Les Félibien, très versés dans l'étude des beaux-arts tels qu'on les comprenait de leurs temps, grands admirateurs de l'antiquité, du *cinquecento* italien et du siècle de Louis XIV, auraient-ils daigné consacrer une étude minutieuse à de vieux vitraux pour lesquels ils n'avaient sans doute que du mépris[2] ? La chose n'est pas absolument impossible, mais elle n'est guère vraisemblable.

Il est plus naturel de croire que l'*Explication* est due à un Chartrain, moins au courant que les Félibien des idées de son temps sur les arts, mais plus curieux d'érudition locale. Cela seul suffirait à créer une présomption en faveur de l'attribution à Pintard du travail dont nous recherchons l'origine. Cette attribution, comme nous l'avons vu plus haut, se

1. *Monumens de la monarchie françoise*, I, p. XXIV. Voir aussi A. Lecocq, *La Cathédrale de Chartres et ses Maîtres de l'œuvre*. (*Mémoires de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, VI, p. 461, note.)

2. Dans ses *Principes de l'architecture, de la sculpture et de la peinture*, A. Félibien parle avec dédain des vitraux antérieurs au XVI^e^ siècle. J.-F. Félibien ne mentionne même pas les nôtres dans le passage de la *Vie des architectes* où il a décrit sommairement la cathédrale de Chartres.

trouve indiquée dans les papiers de Lejeune, qui, malheureusement, n'a pas fait connaître les motifs sur lesquels se basait son opinion. Certains indices qu'il nous reste à faire connaître sont bien près de transformer cette probabilité en certitude.

Le manuscrit du chapitre, avons-nous dit, est l'œuvre d'un calligraphe. Cette remarque ne s'applique qu'au texte proprement dit, elle ne concerne ni les indications ni les chiffres qui accompagnent les tracés des verrières. Ces indications et ces chiffres ont été écrits d'une main plus rapide, avec moins de soin. Comparons cette écriture avec celle du manuscrit de Lejeune, il nous sera impossible de méconnaître entre elles une très grande ressemblance. Les *p*, les *h*, les *D* initiaux, par exemple, sont formés de même ; les abréviations sont les mêmes de part et d'autre. La similitude est encore plus frappante dans les chiffres : même manière de tracer les *8* en les terminant en pointe par le haut, de lier parfois les *1* au chiffre suivant. Plus on compare les deux documents, plus on se convainc que l'un est tout entier de la main qui a complété l'autre.

Comparons maintenant cette écriture, identique dans les deux manuscrits, avec celle d'un recueil de documents formé par Pintard et écrit de sa main alors qu'il préparait son *Histoire chronologique*[1]. Nous constaterons encore une fois une ressemblance indéniable. Non seulement les lettres, mais aussi les chiffres de la pagination, qui est primitive, offrent les particularités rencontrées dans les deux manuscrits concernant les vitraux.

Cette analogie est-elle assez grande pour prouver jusqu'à l'évidence que les trois documents sont de la même main? Nous laissons à de plus experts le soin d'en juger en dernier ressort ; quant à nous, nous croyons pouvoir répondre affirmativement. Nous pensons que le manuscrit de Lejeune tout entier et les annotations du manuscrit du chapitre sont d'une seule et même main, qui est celle de Pintard.

Ce n'est pas tout. Un appendice de l'*Histoire chronologique*, avons-nous dit, reproduit, décrit et explique un certain nombre d'armoiries copiées dans nos vitraux[2]. Or, ces armoiries sont les mêmes que celles dont le manuscrit du chapitre donne la liste[3], et les numéros des « formes » où ils se trouvent correspondent à ceux qui sont attribués aux verrières dans le même manuscrit.

Remarquons enfin que la provenance du manuscrit 1128, celui que nous croyons l'autographe de l'auteur, est encore un indice en faveur de notre opinion. Il a été possédé par Lejeune. C'est aussi avec la collection Lejeune que sont entrés à la bibliothèque de Chartres le manuscrit 1014, écrit par Pintard, et le manuscrit 1013, qui est peut-être aussi de sa main. Vraisemblablement, les trois volumes ont passé successivement par les mains des mêmes possesseurs[4].

On s'est montré parfois sévère envers l'auteur de notre *Explication*. Il faut avouer que

1. Ms. 1014.

2. Ms. 1012, f. 424 ; 1141, p. 659.

3. Ms. 1017, f. 60. Ce ms. ne mentionne pas deux petits écussons très peu visibles dont le ms. 1012 donne le dessin et l'explication. A part cela, les armoiries décrites sont les mêmes de part et d'autre. L'*Explication* des vitraux est donc antérieure à l'*Histoire de Chartres*, ou du moins à l'appendice concernant les armoiries.

4. Le ms. 1013 porte des indications permettant d'établir une suite de possesseurs qui, malheureusement, ne remonte pas à l'origine : M. de Revier de Mauny, l'abbé d'Archambault (1767), M. Crochard, M. Chevard (an II), M. Lejeune.

son travail ne possède guère les qualités qu'on exigerait aujourd'hui dans une étude de ce genre. Ce n'est qu'une énumération brève et sèche. Aucune préoccupation artistique. L'auteur admire-t-il ce qu'il décrit ? Nous n'en savons absolument rien. Il inventorie des images, c'est tout. Pour lui, les admirables grisailles des XIII^e^ et XIV^e^ siècles ne sont que des « vitres blanches ». Il ne réalise même pas toujours avec intelligence le dessein qu'il se propose ; il décrit plusieurs verrières légendaires sans deviner de quel saint elles racontent l'histoire, bien qu'elles renferment des scènes fort connues qui auraient dû le mettre sur la voie [1]. Il prend la représentation d'une verrière qu'un donateur tient dans ses mains pour « un ouvrage d'or comme un reliquaire [2] ». Lorsqu'il mentionne l'image de « Dieu le Père » au sommet d'une fenêtre, il s'agit, la plupart du temps, de Jésus-Christ bénissant. Aussi le P. Cahier a-t-il écrit, en parlant de son ouvrage : « Les légendes y sont interprétées souvent comme s'il était question des aventures de quelque héros de l'Inde. Les faits bibliques eux-mêmes ne sont pas toujours mieux traités... » C'est vrai, mais il faut ajouter, avec le savant auteur de la *Monographie* des vitraux de Bourges, que « la faute pourrait bien appartenir au temps plutôt qu'à l'homme [3] ».

Malgré ses défauts, l'*Explication* de Pintard — nous l'appellerons ainsi désormais — a pour nous une très grande valeur. Elle est un inventaire généralement fidèle de la collection des vitraux de Chartres telle qu'elle existait à la fin du XVII^e^ siècle, alors qu'elle était encore à peu près intacte. C'est par elle que nous connaissons les sujets représentés sur les verrières disparues depuis.

III

Tous les noms que nous avons cités jusqu'ici appartiennent à des Chartrains, à des historiens locaux. C'est à ce titre qu'ils ont étudié nos vitraux ; ceux qui n'avaient pas cette raison de s'en occuper n'y prêtaient probablement pas grande attention. Aux XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, beaucoup de visiteurs, comme par exemple Lebrun-Desmarettes, sont passés devant eux sans remarquer autre chose que leur opacité. « On tourne autour du chœur, dit l'auteur des *Voyages liturgiques*, par des aîles qui sont aux côtez ; mais les vitres, quoique fort grandes, sont si obscures à cause de la peinture et de l'épaisseur du verre, qu'en hyver après la grand'Messe à dix heures et demie du matin on se sert encore de bougies dans le chœur pour chanter Sextes [4]. » Roger de Gaignières cependant, cet « homme singulier qui aima ce que les autres dédaignaient [5] », et qui a sauvé de l'oubli en

1. Vitrail de saint Nicolas, f. 77 ; vitrail de saint Laurent (détruit), f. 80 v°.

2. F. 53 v°.

3. *Monographie de la cathédrale de Bourges. Vitraux du XIII^e^ siècle*, p. 120.

4. *Voyages liturgiques de France...* par le sieur DE MOLÉON (pseudonyme), Paris, 1718, p. 227. A Bourges (p. 140), l'auteur remarque que « les vitres de l'Église sont d'un rouge fort épais et fort obscur ». Un peu plus loin (p. 142), il dit que la plupart des églises « étoient si obscures, qu'on ne pouvoit se passer de lumières, même en plein jour. Dans l'Eglise Cathédrale de Chartres, ajoute-t-il, et à la sainte Chapelle de Paris, on en a quelquefois besoin en hyver à dix heures du matin. »

5. E. MÂLE, *L'Art religieux de la fin du moyen âge*, p. 424.

les faisant copier pour sa collection une foule d'œuvres d'art du moyen âge aujourd'hui détruites, fit dessiner, en 1696, de nombreuses figures de donateurs d'après les vitraux de la cathédrale ou de la crypte[1]. On a dit de l'artiste qui travaillait à son service qu'il avait plus de bonne volonté que de talent et ne respectait pas le style des originaux ; c'est vrai, mais il faut cependant lui reconnaître un souci d'exactitude assez remarquable pour l'époque. Non seulement il a dessiné vaille que vaille les images qu'il était chargé de reproduire, mais il a copié les fonds, les entourages de mosaïque, les bordures, et même une partie des sujets voisins. Les dessins coloriés de la collection de R. de Gaignières exécutés d'après nos vitraux sont au nombre de quarante ; deux autres grands dessins donnant la disposition des fenêtres dans l'édifice contiennent des croquis très sommaires de la plupart des hautes verrières du chœur et du transept.

Il est aisé de comprendre l'importance de ces reproductions. Leur fidélité relative donne une grande valeur à leur témoignage au sujet des vitraux disparus. Leur principal défaut est de dénaturer les proportions, mais il est facile de le corriger ; il suffit pour cela de mesurer les anciennes armatures, encore existantes. En s'aidant des dessins de R. de Gaignières ainsi que du texte et des tracés de Pintard, un artiste familiarisé avec le style du XIII^e^ siècle pourrait tenter, sans crainte de tomber dans la fantaisie, une restitution des vitraux du chœur aujourd'hui disparus.

C'est seulement de nos jours que les dessins exécutés pour R. de Gaignières ont été l'objet d'une reproduction intégrale[2], mais, dès le XVIII^e^ siècle, dom Montfaucon y a largement puisé pour illustrer ses *Monumens de la Monarchie françoise*[3]. On y trouve, dans les second et troisième volumes (1730 et 1731), vingt-six figures gravées représentant des donateurs de nos vitraux. Toutes ont été exécutées d'après les dessins de R. de Gaignières. Les sujets sont accompagnés d'un texte explicatif.

Seul, le texte présente quelque intérêt, car les gravures, reproductions de seconde main dont les modèles existent encore, sont négligeables au point de vue documentaire. Elles ne peuvent servir qu'à montrer combien peu les artistes de l'époque avaient l'intelligence de l'art du moyen âge. Le graveur, dont l'interprétation s'est ajoutée à celle du dessinateur, est encore plus loin que lui des originaux. Les fonds, les bordures, tous les accessoires sont supprimés ; un modelé de fantaisie enlève tout caractère aux figures ; sans le texte explicatif, on ne saurait si elles reproduisent des verrières, des peintures murales, ou même des statues. Malgré ses défauts, le recueil de Montfaucon a le droit d'être mentionné honorablement dans une histoire des vitraux de Chartres ; c'est le premier ouvrage, et le seul avant le XIX^e^ siècle, où l'on en trouve des reproductions gravées.

Après avoir passé en revue les auteurs des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles qui ont parlé des vitraux de Notre-Dame de Chartres, nous pouvons ainsi les caractériser : ce sont, pour la plupart, d'estimables érudits, curieux de choses anciennes, mais auxquels les préoccu-

1. Voir notre bibliographie, GAIGNIÈRES (ROGER DE).
2. Voir notre bibliographie, GUIBERT.
3. Voir notre bibliographie, MONTFAUCON.

pations des archéologues modernes étaient parfaitement étrangères. L'archéologie, en effet, telle qu'on l'entend depuis environ cent ans, ne se contente pas d'observer des faits ; elle les groupe, les éclaire au moyen des textes, les étudie et en déduit des lois générales. Bien loin d'exclure l'idée du beau, elle est en contact perpétuel avec l'histoire de l'art ; à tel point qu'elle se confond souvent avec elle. Enfin, elle prétend exercer une action sur l'opinion, et il n'est pas rare qu'elle y réussisse : les archéologues du siècle dernier ont sauvé bien des monuments menacés.

L'érudition de nos vieux auteurs ne présente d'une manière complète aucun de ces caractères. Ils ont inventorié des documents historiques[1], c'est tout. Ils ne se sont pas sentis émus devant les resplendissantes verrières dont ils utilisaient le témoignage, et, ce qui est naturel en raison des idées de leur temps, ce sont peut-être les plus cultivés qui ont eu le plus d'indifférence pour la beauté de ce qu'ils ont décrit. Enfin, l'intérêt porté par eux à nos vitraux est resté sans influence sur l'opinion ; leurs études n'ont malheureusement empêché aucune destruction. Nous le constaterons dans le chapitre suivant.

1. Quelques personnes, à cette époque, ont cru voir dans nos vitraux des choses qui n'y étaient certainement pas : « On m'a fait remarquer, écrivait à R. de Gaignières Charles d'Allonville, marquis de Louville, que mes armes sont aux vitres de la 3e fenestre du chœur, à gauche en entrant par la nef ; celuy qui me l'a fait voir m'a dit que c'est parce que nous étions vassaux de l'Évêque de Chartres ; mais non, je crois plutost, que c'est à cause d'une donation d'un muid de blé froment que mes ancestres ont donné à l'église Notre-Dame et que mon père a rachetée. Quoi qu'il en soit, il est certain que mes armes sont aux vistres, et c'est tout ce que nous en savons... ». (Lettre citée par l'abbé M. Langlois dans une étude lue à la réunion du 4 décembre 1919 de la Société archéologique d'Eure-et-Loir.) La correspondance de R. de Gaignières se trouve à la Bibliothèque Nationale, mss fr. 24985-24991.) Il est invraisemblable que les armoiries de la famille d'Allonville (d'argent à deux fasces de sable) aient jamais figuré dans les vitraux du chœur.

CHAPITRE IV

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES DEPUIS LA FIN DU MOYEN AGE JUSQU'AU COMMENCEMENT DU XIX^{E} SIÈCLE

I. Travaux exécutés dans les dernières années du XVI^{e} siècle. Mauvais état des vitraux vers le milieu du XVII^{e} siècle ; mesures prises par le chapitre pour y remédier. Importantes réparations exécutées par les verriers Nicolas Guinchestre et Jacques Jame.

II. Le XVIII^{e} siècle. Mesures de protection, réparations. Rareté à cette époque du verre coloré, expédients pour s'en procurer. Les destructions : suppression des bordures de seize vitraux du chœur (1757) et de quatre vitraux du transept (1768) ; suppression, sur la demande de Bridan, de huit vitraux du chœur (1773 et 1788).

III. L'époque révolutionnaire. Projets de l'architecte Morin, destruction de plusieurs vitraux (1791-1792). Enlèvement projeté, au profit de la cathédrale, des vitraux des églises supprimées. État des vitraux en 1795. Destruction de panneaux déposés dans les magasins de l'église (1797). Réparations.

Il existe un grand nombre de documents concernant les vitraux de Notre-Dame de Chartres depuis le moyen âge. Les plus anciens datent des dernières années du XVI^{e} siècle. Il s'en faut malheureusement de beaucoup qu'ils forment une chaîne continue depuis cette époque jusqu'à la fin de l'ancien régime. Il ne reste que fort peu de chose, pour cette période, des délibérations capitulaires antérieures à la fin de l'année 1698 : un registre du commencement du XVII^{e} siècle[1] où nous n'avons rien trouvé pour notre étude ; un autre au contraire fort intéressant, plus récent d'une cinquantaine d'années[2] ; c'est tout. La série des comptes de l'œuvre, bien incomplète aussi, a été un peu plus épargnée. Un registre fort curieux de la fin du XVI^{e} siècle[3] et quelques autres de la seconde moitié du XVII^{e}[4] nous font connaître les dépenses de l'œuvre pour les vitraux pendant vingt-quatre exercices annuels.

1. Ms. 1009 (2) (1612-1616).
2. Ms. 1009 (3) (1654-1658).
3. G 418 (1586-1595).
4. G 420 (1657-1659), G 421 (1659-1660, 1661-1662), G 422 (1668-1670), G 423 (1670-1671), G 424 (1674-1682). G 419 (1635-1636) ne contient que les totaux des sommes dépensées sans donner le détail de leur emploi.

Pour le XVIIIe siècle, au contraire, les documents ne manquent pas. Les comptes, il est vrai, n'ont pas été conservés, mais il existe un bon nombre de pièces relatives aux travaux de la cathédrale, telle que des devis ou des quittances, datant de l'époque de la décoration du chœur[1]. La série des procès-verbaux des délibérations capitulaires, à peu près complète depuis 1698 jusqu'à la suppression de l'ancien chapitre, est particulièrement riche en renseignements[2].

Divers documents (comptes, projets, etc.), ainsi que certains témoignages recueillis par les archéologues du siècle dernier, permettent de suivre les vicissitudes subies par nos vitraux au cours de l'époque révolutionnaire.

I

Des réparations d'une certaine importance furent achevées en 1584. Le mardi 5 juin de cette même année, « Eustache Biguerel, maistre victrier, demourant à Paris en la rue et paroisse de Sainct Séverin », confessa avoir reçu du chapitre « la somme de quatre vingtz quatorze escuz sol » ; soixante écus lui étaient dus en vertu d'un marché passé avec lui pour les réparations à faire aux vitraux de l'église ; les trente-quatre autres lui furent versés « tant en considération des pertes qu'il disoit avoir eues audict marché à l'occasion du long temps qu'il luy a conveneu employer ausdictes reparations que pour avoir aussi réparé les victres du revestiaire et de la chambre des comptes[3] ».

Nous ne voyons pas que l'œuvre ait fait des dépenses, de 1586 à 1590, pour l'entretien des vitraux de la cathédrale. Au cours de ces années, le « victrier » est parfois mentionné dans les comptes ; il travaille dans différents bâtiments dépendant du chapitre, à la chapelle Saint-Jérôme par exemple[4] ; mais il ne touche pas aux verrières de la cathédrale. De 1590 à 1595 au contraire, le clerc de l'œuvre enregistre plusieurs fois des dépenses pour travaux aux vitraux. Au mois de février 1590, le vitrier reçoit cinq sols « pour avoir ratiché huit panneaulx de victres en la librairie et pour avoir mis une pièce à une des vitres du rond-point[5] » ; la même année, au mois de juillet ou d'août, il touche dix-sept sols six deniers « pour avoir racoustré un panneau des victres hautes[6] » et fait quelques réparations aux verrières de la chambre (des comptes). En 1592, au mois de juin ou de juillet, il travaille à « une vistre en la chappelle de Vendosme, où y a un ymaige de saincte Katherine », pour ce travail, ainsi que pour avoir « relevé et racoustré les vistres de la chambre de l'œuvre[7] » ; on lui paie trente sols. Un an après, au mois d'août 1593, il reçoit dix sols « pour avoir raccoustré l'une des haultes victres du cœur, celle en laquelle est escript *Gaufridus*[8] ».

1. Ces documents sont conservés aux Archives d'Eure-et-Loir. Nous en indiquerons la cote chaque fois que nous les utiliserons.
2. Bibliothèque de la ville de Chartres, ms. 1009 (4-31) ; Archives d'Eure-et-Loir, G 298-337.
3. G 240, fol. 527 v°-528. Le document est suivi de plusieurs signatures dont celle de Biguerel.
4. G 418, f. 146.
5. G 418, f. 156 (semaine de Saint-Valentin).
6. *Ibid.*, f. 175 (semaine de Sainte-Marthe).
7. *Ibid.*, f. 227 v° (semaine de la Visitation).
8. *Ibid.*, f. 259 v° (semaine de la Translation de la sainte Couronne).

En 1594, les réparations aux verrières sont souvent mentionnées dans les comptes. Le vitrier touche sept sols trois deniers, au mois de mars ou d'avril, « pour avoir racoustré et replastré un panneau de vistre au droict de la chapelle Sainct-Julian[1] et pour avoir aydé à l'aigle du cuer[2] ». L'été suivant, il travaille aux vitres du revestiaire et reçoit pour cela vingt-cinq sols[3]. Puis, les travaux exécutés les années précédentes aux vitraux du chœur, du côté de l'abside, n'ayant pas suffi, les chanoines commis à l'œuvre font marché avec lui pour la réparation, au prix de onze écus, de toutes les « vitres du rond-poinct de l'église ». Le travail est assez avancé en novembre pour que « maistre Robert, le victrier de l'église[4] » — ce texte est le seul où il soit nommé — touche un acompte de quinze livres sur la somme convenue[5]. Il reçut le reste, dix-huit livres, au printemps suivant[6].

En 1594, notre compte fait aussi allusion à un travail d'un genre spécial exécuté à la fin du mois de mars, c'est-à-dire peu après le sacre de Henri IV (27 février). On paie trente sols au vitrier « pour avoir remys tous les panneaulx des victres qui furent arrachés le jour du sacre[7] ». L'usage d'enlever quelques panneaux aux verrières, après les grandes affluences, pour aérer le vaisseau de la cathédrale, existait déjà, mais nous pensons que ce n'est pas de cela qu'il s'agit. En 1595, au mois de juin, le vitrier enlève quelques « panneaulx des victres à cause de la challeur » et les remet ; il n'en coûte que quatre sols[8]. La somme indiquée au compte de 1594 — trente sols pouvaient équivaloir au salaire d'environ trois journées — et les termes mêmes employés par le clerc de l'œuvre semblent bien indiquer autre chose. On avait l'habitude, à Reims, les jours de sacre, de déposer les panneaux inférieurs des hautes verrières, pour permettre à des spectateurs placés dans le passage extérieur, au niveau des fenêtres, de voir la cérémonie[9]. Le chapitre de Chartres n'ayant donné aucun ordre de ce genre, il semble bien que des assistants, sachant comment les choses se pratiquaient à Reims, aient trouvé moyen de se placer dans le passage longeant les fenêtres, et aient pris la liberté de déposer, au risque de les briser, les panneaux de vitres qui empêchaient leurs regards de plonger dans l'intérieur de l'église[10].

Ainsi que l'on peut s'en rendre compte par la modicité des sommes dépensées, les réparations faites à nos verrières à la fin du XVI[e] siècle durent être assez peu importantes.

1. C'est la première des chapelles de l'abside en venant de la sacristie ; elle se trouve entre le passage de la chambre des comptes et celui de l'évêché.

2. G 418, f. 279 (semaine *Judica*). L'aigle, ou griffon, était le lutrin de cuivre placé au milieu du chœur.

3. *Ibid.*, f. 292 (semaine de la Transfiguration).

4. Avec beaucoup de vraisemblance M. Jusselin suppose que le vitrier Robert est le même que Robert Cochepain, vitrier mentionné en 1592 dans les comptes de Saint-André. (*Églises Saint-André et Saint-Nicolas de Chartres*, p. 43, note 2.)

5. *Ibid.*, f. 299 (semaine des octaves Saint-Martin). Les chanoines commis à l'œuvre étaient MM. Fleury d'Aubermont, chantre, Claude Robert, sous-doyen, et Jacques Oudineau, archidiacre de Pinserais.

6. *Ibid.*, f. 310 (semaine de Pâques).

7. *Ibid.*, f. 278 (semaine *Letare*).

8. G 418, f. 318 (semaine de Saint-Jean-Baptiste).

9. Sur cette coutume, voir Ch. Cerf, *Histoire et description de Notre-Dame de Reims* (1861), I, p. 283 (note) et II, p. 312 ; l'abbé Tourneur, *Description historique et archéologique de Notre-Dame de Reims* (1911), p. 77. Les anciennes gravures des sacres de Louis XIV et de Louis XV reproduisent fidèlement ce détail.

10. L'opération était assez facile, les panneaux étant posés par le dehors.

Il n'est question, dans le document, que de « ratacher », de « racoustrer », de « replastrer » ; rien ne fait soupçonner des travaux ayant un caractère artistique. Maître Robert n'était pas uniquement verrier, il était également peintre[1] ; et, comme nos peintres-vitriers, il se chargeait au besoin de travaux de nettoyage[2].

L'organisation du travail n'est plus ce qu'elle était au moyen âge. Au xv^e^ siècle, le verrier dépendait étroitement de l'œuvre ; il n'avait à fournir que son travail qui lui était payé à la journée. A l'époque où nous sommes, et il en sera ainsi aux xvii^e^ et xviii^e^ siècles, l'ouvrier s'engage à exécuter une réparation pour un prix convenu ; c'est à lui, semble-t-il, de se procurer les outils et les fournitures nécessaires[3].

Nous ne voyons pas que le verrier ait travaillé à réparer la grande rose occidentale, atteinte, le 5 mars 1591, par l'artillerie de Henri IV, pendant le siège de la ville de Chartres[4].

Nous n'entendons plus parler ensuite de nos vitraux pendant plus d'un demi-siècle. Il est probable que pendant ce temps ils furent assez mal entretenus ; c'est ce que laisse entendre, dans sa brièveté, un texte relatant une décision prise en 1655 au chapitre général de la Purification : « Il faut travailler aux vistres[5]. » On ne fit rien cependant ; aussi trouvons-nous exactement la même chose dans les procès-verbaux du chapitre général suivant, à la Saint-Jean[6]. Un verrier travaillait bien pour l'œuvre, mais c'était à Saint-Nicolas du cloître et non à la cathédrale[7]. On se borna, pour éviter de plus grands dégâts, à interdire aux gens de guerre de s'assembler dans le cloître, car, en tirant sur les pigeons et les hirondelles, ils endommageaient les vitres et couvertures de l'église[8].

Cependant, il devenait urgent de faire des réparations. Les chanoines durent s'en occuper sérieusement. La question fut traitée au chapitre général de la Purification de l'année 1658 :

> Monsieur le soubz doyen[9], lisons-nous au registre des délibérations, représente que les vistres de l'église sont en si mauvais estat que cela donne de l'estonnement à ceux qui les regardent ; sur ce, a esté représenté par l'un de messieurs les commis à l'œuvre[10] que faulte d'argent et fond à l'œuvre ils n'y ont et ne peuvent y faire travailler.

1. En 1599, il repeint en partie le cadran de l'horloge (G 418, f. 133 v°).

2. En 1594, il nettoie le pupitre (jubé) « tant dehors que dedans » (G 418, f. 278).

3. Nous ne voyons figurer dans les comptes aucun achat de verre. L'œuvre achète une fois du plâtre à l'usage du vitrier (G 418, f. 310) ; peut-être fournissait-elle aussi le plomb dont elle avait toujours une certaine quantité en magasin.

4. D'après le registre du clerc de l'œuvre, témoin de l'événement, « le mardi (5 mars) fut porté le Sainct-Sacrement en la chappelle de la Magdellaine [à la crypte], là où a esté faict le service ordinaire jusques au dimanche subséquent après vespres, à cause des balles de l'ennemy qui donnoient dedans l'église. » (G 418, f. 192.) Les batteries du Béarnais étaient en effet situées près de la porte des Épars, dans l'axe de l'édifice. Souchet rapporte aussi que le chapitre fut contraint de célébrer ses offices à la crypte, « attendu, dit-il, que le canon donnoit par la rose de la porte royale jusqu'au grand autel ». (*Histoire du diocèse et de la ville de Chartres*, IV, p. 215.) C'est sans doute à ce bombardement qu'il faut attribuer la destruction d'un médaillon qui, remplacé depuis par divers débris anciens, n'a été refait qu'en 1919.

5. Ms. 1009 (3), f. 74 (4 février).

6. *Ibid.*, f. 111 v° (26 juin).

7. *Ibid.*, f. 139 (17 octobre).

8. A. Lecocq, *Esquisse historique du cloître de Notre-Dame de Chartres*, Chartres, 1857, p. 28.

9. Mathurin Tulloue ou Pierre Berthaud. (L. et R. Merlet, *Dignitaires de l'église de Notre-Dame de Chartres*, p. 64.)

10. Les trois chanoines commis à l'œuvre devaient veiller à l'entretien de l'église et de son mobilier. Ils étaient aidés par le clerc de l'œuvre, qui tenait les comptes, et un serviteur.

> Ledit sieur soubz doyen avec messieurs les commis à l'œuvre feront faire un estat de ce à quoy pourront monter les réparations des vistres et de la couverture de l'église, pour sur iceluy faire une cotte sur chacun de messieurs les dignitez et chanoines[1].

Cette fois, la décision ne resta pas sans effet. Dès le mois de juin suivant nous voyons le clerc de l'œuvre payer la somme de quinze livres à « Nicolas Guinchestre[2], maître vitrier demeurant à Chartres[3] ».

Un peu plus tard, en septembre, le verrier, à l'aide d'un engin semblable à celui dont nous avons constaté l'usage au XV^e^ siècle, inspecte les verrières ou y fait de petites réparations :

> Payé à deux hommes pour avoir apporté quantité de grosses pierres[4] et disposé le moulinet pour refaire les grandes vistres de l'église. . . . . XX s.
>
> Plus, payé à deux autres hommes le lendemain pour avoir demaré et transporté ledict moulinet et autres choses nécessaires pour ledict moulinet à une aultre vistre qui est proche l'autel de S^t^-Jean-Baptiste[5] la somme de quinze sols, cy. . . . XV s.
>
> Item, pour avoir encore démaré ledict moullinet et autres ustancilles nécessaires pour iceluy, monté le vistrier quantité de fois à une autre forme de vistre proche l'autel S^t^-Vincent[6] la somme de vingt six solz à trois hommes divers, cy. . . . XXVI s.[7]
>
> Payé à trois hommes qui ont travaillé au susdit moulinet diverses fois à une autre forme de vistre proche la première. . . . . XII s.[8]

Peu après, en 1659, Guinchestre touche quarante-deux livres quinze sols[9] ; il continue ses travaux les années suivantes, car les comptes de cette période, ceux du moins qui ont été conservés, font presque tous mention de quelque somme reçue par lui : cent quarante-six livres en 1660[10], quarante-six livres en 1669[11]. Enfin, en 1670, il reçoit, conjointement avec un autre verrier, Denis Mesland, la somme de trente-huit livres[12].

1. Ms. 1009 (3), f. 322 v° (6 février 1658). Ce texte a été connu de Lejeune (mss 1178, p. 119 ; 1208, p. 13 ; 1214, p. 193 ; 1231, p. 37). Il a été publié en partie par F. DE LASTEYRIE (*Peinture sur verre*, p. 77, note), et en entier par BENOIT (*Annuaire du département d'Eure-et-Loir pour l'année 1845*, p. 412) et l'abbé BULTEAU (*Monographie*, I, p. 191). On trouve dans les mêmes ouvrages la plupart des renseignements contenus dans le registre G 420 ; ceux que nous avons empruntés à G 421, 422, 423 et 424 sont inédits.

2. *Guinchestre*, de même de *Bicêtre*, est une forme francisée de *Winchester*. La cathédrale possédait autrefois une croix de procession donnée au XII^e^ siècle par Henri de Blois, évêque de Winchester ; *crux Guinchestrie, de auro cum lapidibus preciosis*, d'après l'inventaire de 1322 ; *croix de Guincestre*, d'après le compte de l'œuvre de 1415-1416. Voir L. MERLET, *Catalogue des reliques et joyaux de N.-D. de Chartres*, Chartres, 1885, p. 92, note ; *Compte de l'œuvre de la cathédrale de Chartres en 1415-1416*, p. 59. *Guinchestre* est un nom indiquant l'origine ; le verrier qui le portait descendait d'une famille anglaise.

3. G 420 (1658, semaine de la Trinité). Ce registre, de même que les suivants (G 421 et G 422), n'est pas folioté.

4. Pour charger l'engin.

5. A gauche de la chapelle des apôtres, au-dessous des vitraux de Charlemagne et de saint Jacques.

6. Dans le collatéral sud du chœur, près des grisailles du XIV^e^ siècle.

7. G 420 (1658, semaine de Saint-Gilles).

8. G 420 (1658, semaine de l'octave de la Nativité de Notre-Dame).

9. G 420 (1659, semaine de l'octave du Saint-Sacrement).

10. G 421 (1660, semaine de Saint-Gervais et de Saint-Protais).

11. G 422 (1669, semaine de la Trinité). Le mémoire de Guinchestre, dont les premiers et les derniers mots sont rapportés dans le compte, mentionnait des travaux en dehors de la cathédrale ; il y était question de la maîtrise et de Saint-Nicolas.

12. G 423, f. 31 (1671, semaine de Saint-Gervais et de Saint-Protais). Rappel d'une somme versée l'année précédente.

Il n'est plus question de Nicolas Guinchestre dans la suite ; quand la série des comptes reparaît, en 1674, après une lacune de trois ans, c'est un autre maître vitrier de Chartres, Jacques Jame, qui travaille pour l'œuvre. On lui paye en 1675 la somme considérable de cinq cents livres[1], ce qui indique des travaux importants ; il touche ensuite soixante livres en 1676[2] et quatre-vingt-deux en 1679[3]. Un peu plus tard, en son absence, on confie à Mathurin le Grand un travail qui ne coûte que quatorze sols[4]. Enfin l'œuvre verse à James trente-neuf livres en 1682[5].

Bien qu'elles aient été loin d'être aussi considérables que celles que nous fait connaître le compte de 1415-1416, les réparations ordonnées pour le chapitre au XVII^e siècle nécessitèrent, on le voit, des dépenses assez élevées. En additionnant les sommes payées à Guinchestre, à Jame et à leurs aides pendant les quinze exercices dont les comptes ont subsisté, on arrive à une somme de près de mille livres, exactement neuf cent soixante-treize livres quatorze sols. Les verriers n'eurent guère à exécuter, bien probablement, que des travaux de consolidation sans influence sur l'aspect des vitraux.

Un ensemble de verrières tel que celui de Notre-Dame de Chartres nécessite un entretien permanent. On l'avait compris au XIV^e siècle ; en 1317, un verrier avait été attaché à l'œuvre ; il devait réparer les dégâts à mesure qu'ils se produisaient. Au XVII^e siècle au contraire, il semble bien qu'on ait attendu, avant d'entreprendre des réparations, un temps trop long pendant lequel le mal augmentait. On se contentait parfois, en attendant mieux, pour empêcher tant bien que mal les courants d'air, de poser un rideau devant les verrières les plus endommagées. C'est ce qu'on fit, en 1680, à celle de la chapelle Vendôme[6].

Il est regrettable que la série des comptes des XVI^e et XVII^e siècles soit si incomplète, et, surtout, que les mémoires des ouvriers n'aient pas été conservés. Nous y aurions appris l'auteur et la date exacte de deux verrières remontant à cette période qui se trouvent dans la chapelle de Saint-Gilles et de Saint-Loup, du côté sud du tour du chœur. Ce sont deux grisailles, ou plutôt deux verrières blanches ornées de quelques fleurons et rehaussées de bordures et de petits médaillons d'un assez bon travail. Ces verrières, aujourd'hui en très mauvais état, ont dû toujours être d'un effet décoratif assez pauvre, et ne peuvent que faire regretter les vitraux légendaires dont elles occupent les anciennes armatures[7]. Elles sont ce qu'il y a de plus récent dans la cathédrale de Chartres en fait de vitrages ayant un caractère artistique. Le XVIII^e siècle ne saura plus rien créer, il se bornera à détruire.

1. G 424, f. 41 (1675, semaine de Sainte-Catherine).
2. G 424, f. 52 v° (1676, semaine de l'octave de l'Ascension).
3. G 424, fol. 157 v° (1679, semaine de Saint-Thomas apôtre).
4. G 424, f. 208 (1681, semaine de Saint-Savinien et de Saint-Potentien).
5. G 424, f. 224 (1682, semaine de la Trinité).
6. G 424, f. 163 (1680, semaine de l'Annonciation).
7. Il est probable qu'elles ont été faites pour éclairer les groupes de la clôture du chœur situés en face. (Boudin, 1612.)

II

Nous voyons le chapitre, au XVIII[e] siècle, veiller, comme il le faisait depuis le moyen âge, à la protection des vitraux de la cathédrale. Au mois de septembre 1707, M. de Percy, l'un des chanoines commis à l'œuvre, ayant rapporté que des coups d'armes à feu tirés dans le cloître avaient brisé des vitres, le procureur fiscal reçut l'ordre de porter plainte au maire de Loëns[1]. D'autres dommages furent causés en 1708 et 1709 par des enfants qui jetaient des pierres[2]. Plus tard, le 24 juillet 1734, les chanoines commis à l'œuvre se plaignirent de ce qu'un coup de fusil avait été tiré peu de jours auparavant « sur les trois heures du matin, dans les vitres de l'église, du costé du midy », et avait causé quelques dégâts. On recourut encore au procureur fiscal[3].

Ces coups de feu étaient destinés aux pigeons, qui persistaient à ne pas vouloir abandonner la cathédrale, malgré la guerre que le chapitre, trouvant incommode leur voisinage, leur avait déclarée[4]. En 1733, ordre avait été donné de boucher les trous où ils se retiraient, pour les faire « déguerpir[5] » ; un peu plus tard, en 1735, on les accusa de salir les stalles et on décida leur extermination[6]. Il faut croire qu'ils ne furent pas tous « exterminés » immédiatement, car, un an après, on tirait encore sur eux, et le chapitre devait prendre des mesures pour la protection des verrières[7].

On ne trouve plus trace dans la suite de plaintes pour faits semblables. Peut-être faut-il voir là un effet de la vigilance du suisse, chargé, en vertu de son règlement en date du 19 janvier 1739, de maintenir le bon ordre à l'intérieur de la cathédrale et dans ses alentours. Il devait veiller à empêcher les enfants « de jetter des pierres aux vitres de l'église[8] ».

Mais le danger ne venait pas seulement du dehors : il y avait aussi des maladroits parmi les habitués. A deux reprises, on se plaignit des dégâts faits à la belle grisaille du passage de la sacristie, dont les panneaux inférieurs étaient à portée de la main. La première fois, en 1722, le chapitre renvoya l'affaire « à la prudence de Messieurs de l'œuvre[9] » ; la seconde, on émit des soupçons contre quelques heuriers-matiniers, en particulier contre le serpent, M. Bègue[10], mais l'affaire, semble-t-il, n'eut pas de suites.

Cependant les réparations d'entretien continuaient comme au siècle précédent. Nous voyons en 1702 les chanoines commis à l'œuvre projeter un marché avec un vitrier « pour travailler aux vitres de l'église à raison de 30 solz par chacun jour[11] ». L'œuvre aurait donc fourni les matières premières, comme au XV[e] siècle. L'affaire fut renvoyée à

1. Ms. 1009 (9), f. 47 (5 septembre 1707).
2. *Ibid.*, f. 205 v° (8 août 1708) et f. 385 v° (23 octobre 1709). Cf. Benoit, *Verrières*, p. 413.
3. Ms. 1009 (18), f. 198 (24 juillet 1734).
4. La chose n'était pas nouvelle. En 1416, on donne « un loquet de l'huis des orgues » « à cellui qui doit prendre des coulons en l'église ». (L. Merlet, *Compte de l'œuvre de la cathédrale de Chartres en 1415-1416*, p. 57.)
5. Ms. 1009 (18), f. 30 (15 avril 1733). Voir aussi le règlement du clerc de l'œuvre (art. 24) du 11 août 1734. (Ms. 1009 (18), f. 205.)
6. Ms. 1009 (18), f. 353 (24 septembre 1735).
7. Ms. 1009 (19), f. 177 (29 octobre 1736).
8. Ms. 1009 (20), f. 204 (19 janvier 1739).
9. Ms 1009 (14), f. 297 v° (5 octobre 1722).
10. Ms. 1009 (21), f. 138 v° (9 novembre 1740).
11. Ms. 1009 (6), f. 143 (24 mars 1702).

plus ample examen, et nous ne savons pas si le projet aboutit. Toujours est-il que de grandes réparations eurent lieu dans la première moitié du XVIII[e] siècle ; à défaut de documents d'archives, nous avons le témoignage des verrières elles-mêmes. La grande rose occidentale fut remise en plomb, en 1724, par un nommé Borie, ainsi que nous l'apprend l'incription suivante gravée intérieurement sur le remplage [1] :

IAY · ETE ·
RE · EN · PLON ·
PAR · BORIE ·
VITRIER
1724

Quelques années après, d'autres travaux eurent lieu aux vitraux de la grande nef les plus proches du Clocher-Neuf ; et, pour en garder le souvenir, des inscriptions furent gravées, à l'extérieur, sur les roses des deux premières travées : « J'ai été réparée par Jean Melin, peintre verrier, 1736 », ainsi parlait l'une d'entre elles, la plus éloignée du clocher [2]. Quant à l'autre elle portait l'inscription suivante : « J'ai été réparée par les soins de M. Langlois, prêtre, clerc de l'œuvre. [3] » Bien qu'il n'y ait pas de date, on ne saurait attribuer ce travail à une époque bien avancée du XVIII[e] siècle, car ce M. Langlois doit probablement être identifié avec celui qui avait signé en 1708 le procès-verbal de la translation du corps de saint Piat [4].

Il n'est pas étonnant de voir figurer le nom du clerc de l'œuvre dans une inscription de ce genre. C'était à lui, en effet, qu'il appartenait de surveiller le monument et d'y faire exécuter les réparations d'entretien. Le règlement du clerc de l'œuvre, rédigé en 1734, dit expressément (art. 23) qu' « il montera au moins deux fois la semaine sur les plateformes, galleries et autres lieux de l'église pour veiller aux réparations à faire, soit aux vitres, prenant garde qu'on ne tire dessus, faisant mettre des clavettes où il en manque, des bavettes et des verges de fer qu'il multiplira selon le besoin pour les rendre plus stables et empescher qu'il ne pleuve dans l'église, soit à la couverture... [5] »

1. Cette inscription a été relevée par Paul Durand, (S. A. E. L., *P.-V.*, IV, p. 90, 4 juin 1868.) Nous l'avons vainement cherchée en 1919-1920 au moment de la repose des panneaux de la rose ; par contre, nous avons lu la date de 1724 inscrite au diamant sur une pièce appartenant à un des médaillons. D'autres travaux dont le souvenir n'est consigné dans aucun document encore existant ont certainement été exécutés à la même époque ; nous avons trouvé dans les filets de scellement des grisailles du déambulatoire (côté sud) des débris de vitrages du XVI[e] siècle de même provenance que d'autres débris ayant servi au même usage dans la rose occidentale. Les verriers de l'époque découpaient ainsi, pour les utiliser dans les réparations, les œuvres de leurs prédécesseurs.

2. *La Voix de Notre-Dame de Chartres*. 1874, p. 249. On lit dans le même article (p. 248) qu'une lame de plomb, à l'extérieur de la lancette la plus voisine du clocher, portait l'inscription : « Jean Melin, 1764 ». Nous nous demandons si la date a été lue d'une manière exacte. Jean Melin, si nous en croyons l'inscription citée plus haut, travaillait en 1736, mais il ne devait plus être au service de l'œuvre en 1764, car, l'année suivante, Louis-Charles Rousselle, vitrier du chapitre, succéda à Coneau, dit Villeneuve (1009 (28), f. 189 v°, 6 mai 1765). Il semble plus naturel d'attribuer la restauration de la verrière à une date un peu plus ancienne, 1724 par exemple. Il est regrettable que l'inscription n'ait pas été remise en place après la restauration de la fenêtre en 1874.

Une inscription semblable a disparu en 1883 du vitrail de la nef représentant saint Calétric (baie LXXVII) ; elle mentionnait une restauration exécutée en 1770 par un certain Pierre Nepot.

3. D'après *La Voix de Notre-Dame de Chartres*, 1874, p. 248. Ces inscriptions, qui avaient été simplement gravées sur le mortier encore frais des solins, n'existent plus.

4. Hérisson, *Notice historique sur saint Piat*, Chartres, 1816, p. 25.

5. Ms. 1009 (18), f. 205 (11 août 1734).

Vers la même époque, les verrières du chœur durent être l'objet de quelques travaux. Voici en effet ce qu'on lit dans le procès-verbal de la délibération capitulaire du 19 octobre 1739 :

> M. Le Roy dit qu'il y a des réparations à faire aux vitres du chœur de l'église, ce qui cause un grand vent à tous messieurs qui assistent à l'office. Renvoyé à messieurs de l'œuvre pour les faire réparer[1].

On exécuta peu après un travail qui nécessita la dépose, totale ou partielle, d'un des vitraux les plus précieux de la cathédrale. Il s'agissait de réparer l'arc de la grande fenêtre de la façade occidentale, au-dessous de la rose[2]. Au mois de septembre 1744, les panneaux étaient déposés ; on tendit à leur place de vieilles tapisseries pour empêcher le vent de détériorer l'orgue[3]. Les vitraux furent replacés peu après, mais l'ordre des panneaux fut modifié[4].

De tels travaux, confiés à des mains plus ou moins expérimentées, n'étaient pas sans danger. Il se peut que l'usage, déjà constaté à la fin du XVI^e^ siècle, de faire « lever quelques panneaux de vitres à cause de la grande poussière », au moment des fêtes de l'Assomption, de la Nativité « et autres festes d'esté où il y a beaucoup de peuple[5] », n'ait pas été sans occasionner des dégradations.

Quand un travail ne pouvait être fait immédiatement, on se contentait, comme précédemment, de placer provisoirement un rideau devant la verrière endommagée. Nous voyons, à l'entrée de l'hiver de 1751, M. le Roy, déjà connu comme ennemi des courants d'air, réclamer cette mesure pour « la forme de vitre de la chapelle de quatre heures[6] » en attendant l'intervention du verrier.

Les vitraux de la crypte, bien que moins exposés que ceux de l'église haute, avaient aussi besoin de réparations ; on dut s'en occuper à plusieurs reprises. En 1745, on fit travailler aux vitres situées du côté des fonts[7] ; en 1765, messieurs les commis à l'église de Sous-Terre demandèrent des barres de fer provenant de la démolition du jubé pour les armatures des fenêtres de leur sacristie[8] ; on les leur accorda[9]. Enfin, en 1777, on constata le mauvais état des vitraux des chapelles de l'abside, du côté du cimetière Saint-Jérôme. L'humidité, entretenue par les eaux qui, « dans les grandes avalaisons », ne trouvaient pas d'écoulement, était, paraît-il, cause du dommage. On décida, pour assainir ce coin qui ne voit jamais le soleil, que le sol du cimetière serait baissé d'un

1. Ms. 1009 (20), f. 334 v° (19 octobre 1739).

2. Ms. 1009 (23), f. 101 (20 août 1744) ; f. 103 (24 août).

3. Ms. 1009 (23), f. 115 (21 septembre 1744).

4. Voir sur cette question notre partie descriptive. La date de 1744 est grossièrement peinte dans une sorte de cartouche sur la face interne du mur dans lequel est percée la rose, au-dessus du vitrail de l'arbre de Jessé.

5. Ms. 1009 (18), f. 205 v° (règlement du clerc de l'œuvre, art. 27 ; 11 août 1734).

6. Ms. 1009 (25), f. 173 (25 novembre 1751). Du temps de Roulliard, la messe de quatre heures était célébrée à l'autel du crucifix ; au commencement du XIX^e^ siècle, c'était la chapelle Saint-Julien qui portait le nom de *chapelle de quatre heures*. (Bulteau, *Monographie*, III, p. 306.) Mais au XVIII^e^ siècle c'était la chapelle Vendôme qui était désignée sous le nom de *chapelle de quatre heures*, ainsi qu'il résulte d'un rapport de l'architecte Morin en date du mois de juin 1791, dont nous utiliserons plus loin le témoignage.

7. Ms. 1009 (23), f. 196 (3 avril 1745).

8. Elle était à la même place qu'aujourd'hui.

9. Ms. 1009 (28), f. 278 (9 novembre 1765).

pied, et que deux tombeaux qui obstruaient les fenêtres seraient placés dans la chapelle Saint-Jérôme ou dans l'évêché [1].

Tel était l'état de décadence où était tombé l'art du verrier au XVIII[e] siècle qu'il était devenu difficile de se procurer du verre coloré pour boucher les trous des vitraux. A plusieurs reprises, nous voyons le chapitre se préoccuper de la situation ; il est à l'affût de toutes les occasions pour procurer à ses ouvriers le verre dont ils ont besoin ; il n'hésite même pas à détruire ou à mutiler des œuvres d'art dont il n'apprécie que la matière. Le passage suivant de la délibération capitulaire du 23 juin 1721 est particulièrement significatif :

> M. de Segonzac dit qu'il y a dans la maison que tenoit en prêtrière du chapitre feu M. Le Gueau, chanoine, quelques beaux quarreaux de vitres peintes que l'on pouroit faire ôter pour raccommoder le vitrage de l'église en cas de besoin et faire mettre en la ditte maison d'autres vitres. — Messieurs de l'œuvre authorisez de faire ôter les dittes vitres, et en donner le prix au futur prêtrier [2].

Plus tard, en 1744, il est question d'acheter du verre à l'abbaye d'Arcisses, où se trouvent, dit-on, « quatre formes et plusieurs panneaux de vitres de gros verre semblables à celles de l'église [3] ». Trois ans après, la grêle ayant endommagé les vitraux de l'église de Chesnes (aujourd'hui Chêne-Chenu), dépendante du chapitre, ordre est donné de les remplacer par du verre blanc et de les apporter à Chartres pour en faire servir les débris aux réparations des verrières de la cathédrale [4]. A Chuisnes, dont l'église ne relève pas du chapitre, c'est le curé qui, de lui-même, offre de vendre « une certaine quantité de verre peint inutils à son église et très utiles pour cette église ». Deux chanoines sont chargés d'examiner l'affaire [5].

L'offre était peut-être un peu tardive. A l'époque où le curé de Chuisnes faisait sa proposition (octobre 1757), les bordures des fenêtres du chœur de la cathédrale venaient de disparaître. Le magasin de l'œuvre, dès lors, dut être abondamment pourvu de verre coloré, grâce aux suppressions dont il nous reste à raconter l'histoire lamentable.

Antérieurement à cette époque, et même dès le moyen âge, des vitraux avaient disparu à l'occasion de certains travaux plus ou moins heureux. La construction de l'escalier de Saint-Piat et de la chapelle Vendôme, l'établissement ou l'agrandissement des « grosses orgues », par exemple, avaient entraîné la suppression de plusieurs verrières ; l'effet d'en-

1. Ms. 1009 (31), f. 681 v° (22 octobre 1777). Les décisions du chapitre ne furent exécutées qu'en partie. L'un de ces sarcophages était celui de saint Calétric ; il avait été placé en 1703, après la démolition de l'église Saint-Nicolas, dans l'embrasure extérieure de la fenêtre latérale de la chapelle de l'Annonciation (aujourd'hui Saint-Jean-Baptiste), du côté de l'épître. Il y était encore au commencement du XIX[e] siècle, et fut transporté, en 1841 probablement, dans l'ancien chapitre, et, de là, à la crypte, où il se trouvait déjà en 1856. Quant à l'autre sarcophage, que l'on supposait (à tort) avoir été celui de saint Lubin, nous ne saurions indiquer d'une manière précise l'embrasure où il avait été déposé. Si nous en croyons Doublet de Boisthibault (*Revue archéologique*, 1858, p. 39, note), il aurait été détruit après avoir été transporté dans le voisinage de l'église Saint-Martin-au-Val, où sa présence aurait été constatée en 1821.

2. Ms. 1009 (14), f. 53 (23 juin 1721).

3. Ms. 1009 (23), f. 90 (29 juillet 1744).

4. Ms. 1009 (24), f. 280 v° (27 novembre 1747). Il reste encore à Chêne-Chenu de beaux restes de vitraux du XVI[e] siècle.

5. Ms. 1009 (27), f. 57 (26 octobre 1757).

semble cependant, n'avait pas été détruit ni même altéré d'une manière appréciable, car les fenêtres atteintes par ces travaux avaient été murées ou munies de vitrages dont le caractère artistique pouvait atténuer les regrets causés par la perte des anciens.

Il en fut autrement au XVIII[e] siècle. C'est alors que fut inauguré le règne du verre blanc. Le désir d'éclairer des œuvres d'art d'un mérite quelquefois réel, mais parfaitement déplacées dans notre cathédrale, amena la disparition de plusieurs vitraux. La lumière crue du dehors, pénétrant librement par quelques fenêtres complètement dégarnies de leur ancienne parure, détruisit, ou du moins amoindrit considérablement, l'effet d'ensemble de la vitrerie dont personne n'était capable d'admirer l'effet magnifique.

Avant de sévir dans la cathédrale, le vandalisme s'exerça dans ses dépendances. Une des fenêtres de la sacristie étant en mauvais état, on décida en 1725 de la murer[1]. Puis, en 1732, on fit enlever des fenêtres de la salle capitulaire leurs remplages et leurs vitraux anciens; elles furent garnies de verre incolore[2].

On n'attendit pas, pour mutiler les verrières de la cathédrale, que les transformations du sanctuaire et du chœur fussent entreprises. C'est en 1757, une dizaine d'années avant le commencement des travaux, qu'eurent lieu les premières suppressions. Voici le témoignage du registre des délibérations capitulaires:

> « M. le chefcier[3], l'un de Messieurs commis à l'œuvre, dit qu'une personne a le dessein de faire ôter les vitraux peints du ceintre des douze formes de chaque costé du chœur au dessus des stals, pour les mettre en verres blancs de la même épaisseur, afin d'éclairer le chœur, et de payer cette dépense; que, sous le bon plaisir présumé de la compagnie, ils ont fait commencer par une forme pour en voir l'effet; que, si la compagnie approuve cet ouvrage, ils feront continuer; que, si la compagnie l'improuve, les vitreaux peints seront remis aux frais de laditte personne. Messieurs de l'œuvre priés de faire continuer[4].

Deux mois après, le travail était terminé, mais la « personne » qui en avait eu l'initiative — probablement quelque chanoine ayant voulu que sa générosité restât inconnue — n'était pas encore satisfaite; elle sollicita l'autorisation de faire mettre en verre blanc les bordures des fenêtres situées au-dessus des entrées latérales du chœur:

> M. le chefcier, l'un de Messieurs commis à l'œuvre, représente que les bordures des six croisées du chœur sont faittes; que la personne qui s'étoit engagée de les faire faire à ses frais et dépends consent encorre faire faire à ses frais et depends les deux bordures des deux autres

1. G 298, f. 249 et 250 v° (12 et 17 septembre 1725).

2. Ms. 1009 (17), f. 159, 179, 202, 219 (28 avril, 21 juin, 28 juillet et 1[er] septembre 1732). C'est également au XVIII[e] siècle (mais nous ne saurions préciser davantage) que la crypte perdit ses anciens vitraux. Nous avons vu qu'elle avait reçu, à la fin du XV[e] siècle, des vitraux offerts par la famille de Harville. Le peintre qui travaillait pour R. de Gaignières put encore les voir en 1696. Ils avaient disparu moins d'un siècle après, car si nous en croyons Lejeune (ms 1178, p. 118), à l'époque révolutionnaire, « la majeure partie de ce vitrage singulièrement exposé par sa situation, aux ravages du temps (il s'agit des verrières de la crypte), avait disparu successivement et se trouvait remplacé par de petits losanges en verre blanc qui diminuaient un peu l'obscurité très intense qui règne naturellement dans cette partie de l'église ». D'après un autre recueil de Lejeune (ms. 1214, p. 15), en 1793, les fenêtres de la crypte « étaient presque toutes en verre blanc, à peine y remarquait on quelques morceaux de verre de couleur ».

3. Il s'appelait M. des Charreaux.

4. Ms. 1009 (27), f. 24 v° (8 août 1757).

croisées, si la compagnie veut le permettre. Acte. Ledit sieur remercié ; et permis à lui de faire mettre à ses frais et dépends les bordures des deux autres croisées [1].

Quelques jours après, les bordures épargnées jusque-là avaient à leur tour disparu, et tous les vitraux du chœur, sauf ceux de l'abside, étaient défigurés par un encadrement de verre blanc agrémenté de quelques ornements de couleur à peine visibles d'en bas. Les anciennes verrières, tuées par le rayonnement de ces bordures, parurent plus obscures que jamais [2]. Le chapitre fut sans doute satisfait de l'effet produit, mais il exprima quelques plaintes au sujet de la manière dont le travail avait été exécuté. Bien qu'il s'agisse d'une chose assez peu importante, nous transcrivons ici les passages des délibérations où il en est question ; on verra avec quel soin les chanoines veillaient à l'entretien de leur église, et combien ils avaient à cœur d'empêcher toute malfaçon dans les travaux.

26 octobre 1757 : ... Quelques uns de Messieurs ayant représenté que par les formes du chœur il faisoit un vent considérable, MM. de Bengy, Jeanson et Saint-Hilaire priés d'examiner [3].

29 octobre 1757 : M. de Bengy rapporte que MM. Jeanson, de Saint-Hilaire et luy ont examiné d'où provenoit le froid extraordinaire que l'on ressent dans le chœur, qu'ils ont remarqué que c'étoit parceque les nouvelles bordures ne sont pas encore scellées en plastre dans les embrasures des croisées, ce que le clerc de l'œuvre a promis être fait sous peu ; qu'ils ont remarqué que les nouvelles bordures sont bien jointes avec le corps des croisées, que même il y a une bande de plomb qui recouvre les deux joints ; qu'ils ont aussi remarqué que le verre des dittes bordures n'a pas partout l'épaisseur conforme aux échantillons présentés au chapitre ; qu'il paroist que les débris des bordures supprimées, comme les plombs, soudures et verres, retournent au profit du vitrier et qu'il seroit à propos de voir le marché fait avec le vitrier pour la façon des nouvelles bordures ; plus, qu'ils ont remarqué que la ferrure en dehors qui retient les panneaux des croisées est défectueuse en beaucoup d'endroits, peu solide et mal entretenue. — Chapitre ordonne que les nouveaux vitreaux que l'on met aux bordures du chœur auront la même épesseur que les échantillons. — Messieurs de l'œuvre priez de faire exécuter la présente ordonnance et de faire rapport au chapitre du marché fait avec le vitrier touchant le changement des bordures et soudures [4].

31 octobre 1757 : M. le chefcier, l'un de Messieurs commis à l'œuvre, apporte plusieurs échantillons des anciens verres des formes du chœur et de ceux qu'on y employe, entre lesquels il ne s'est trouvé aucune différence notable ; adjoute que dans le marché fait avec le vitrier pour les nouvelles bordures les anciens plombs et soudures n'y sont point comprises et restent à l'œuvre ainsi que les anciens verres qu'on n'y emploie point. — Messieurs de l'œuvre priez de faire employer dans les nouvelles bordures les verres les plus épais [5].

Ainsi que l'indique le texte de cette délibération, les ornements colorés des nouvelles bordures sont composés, sinon entièrement, du moins en grande partie, de verres du XIII^e^ siècle.

1. Ms. 1009 (27), f. 52 (10 octobre 1757). Ce texte et le précédent ont été publiés par l'abbé Bulteau (*Description*, p. 205 ; *Monographie*, I, p. 209 et 210).

2. Ces mutilations atteignirent même plusieurs figures qui, à leur partie inférieure, empiétaient sur les bordures.

3. Ms. 1009 (27), f. 57 v° (26 octobre 1757).

4. Ms. 1009 (27), f. 58 (29 octobre 1757). Ce texte a été publié en partie par l'abbé Bulteau (*Monographie*, III, p. 210) ; la date indiquée est inexacte.

5. Ms. 1009 (27), f. 59 v° (31 octobre 1757).

Les registres capitulaires ne nous apprennent pas comment l'affaire se termina. Les nouvelles bordures étaient posées ; il est probable qu'on n'y toucha pas, et que Messieurs du chapitre, désormais à l'abri des courants d'air, n'élevèrent plus de réclamations.

Peu après, en 1768, d'autres verrières furent l'objet d'un travail analogue. Le chapitre voyait enfin se réaliser peu à peu le rêve qu'il caressait depuis trente ans : la transformation, selon le goût de l'époque, du chœur et du sanctuaire de son église[1]. A la place de l'ancien jubé, détruit en 1763, une nouvelle clôture, décorée de statues et de bas-reliefs fort médiocres, venait d'être élevée. Avant même d'avoir terminé le travail, le sculpteur trouva que l'obscurité de l'avant-chœur ne permettait pas d'apprécier les beautés de son œuvre ; il obtint de nouvelles mutilations dans les vitraux :

> 3 décembre 1768 : M. le doyen[2] dit que Messieurs de la commission à la décoration s'assemblèrent hier, que leur ayant été proposé par le sieur Bruaire[3], sculpteur, de donner du jour à son ouvrage de l'entrée du chœur, ils avaient été d'avis de faire faire des bordures de verre blanc aux quatre croisées qui répondent aux deux côtés de l'entrée du chœur[4], de la manière qu'on l'a pratiqué aux vitres du chœur ; qu'il pourra en coûter environ cent vingt livres par croisée. Messieurs de la commission authorisés de faire faire les dites bordures[5].

Quelques jours après, le 16 décembre, un contrat était passé entre MM. d'Hozier, Mottet et d'Archambault, commis à l'œuvre, et le vitrier Rousselle. Celui-ci s'engageait à remplacer les bordures colorées des verrières en question par des bordures de verre blanc de Bohême, garnies, comme celles du chœur, de quelques ornements de couleur, le tout pour la somme de cinq cents livres payables à l'achèvement du travail, c'est-à-dire à la fin du mois de mars 1769[6]. Le sculpteur eut donc satisfaction au printemps suivant.

Pendant que s'élevait la nouvelle clôture de l'entrée du chœur, un ouvrage d'une toute autre importance était projeté et entrepris. Le sculpteur Bridan s'était rendu à Carrare pour choisir sur place et expédier à grands frais les blocs de marbre destinés au groupe de l'Assomption qui devait servir de rétable au nouveau maître-autel. Au mois d'avril 1773, l'œuvre de Bridan était achevée et excitait l'admiration générale. A peine était-elle terminée que le sculpteur demanda, lui aussi, le sacrifice de quelques vitraux. Voici ce qu'on lit dans le procès-verbal de la délibération capitulaire du 21 avril :

> M. d'Archambault, l'un de Messieurs commis à la décoration, dit.... qu'il demandoit.... si,

1. Outre les documents cités par l'abbé Bulteau, on peut consulter sur les projets de décoration divers registres capitulaires : 1009 (20), f. 176 (1738) ; 1009 (22), f. 38 (1742) ; 1009 (23), f. 11 (1744).

2. C'était M. de la Rue, le dernier doyen de l'ancien chapitre.

3. *Sic*. Il s'appelait en réalité Berruer.

4. Les deux lancettes les plus voisines de la nef, dans chaque bras du transept. Ces vitraux ont été restaurés au siècle dernier et munis de nouveau de bordures colorées.

5. Ms. 1009 (29), f. 369 v° (3 décembre 1768). Texte publié par l'abbé Bulteau, *Description*, p. 201 ; *Monographie*, III, p. 224.

6. G. 406. Sur la même pièce se trouvent l'autorisation donnée au clerc de l'œuvre de payer la somme convenue (12 mai 1769) et le reçu de Rousselle (13 mai 1769). Lejeune (ms. 1214, p. 194) a eu connaissance de la commande faite à Rousselle et de la somme reçue par lui à la date indiquée, mais il a cru qu'il s'agissait des vitraux situés au-dessus des portes latérales du chœur. Son erreur vient de ce qu'il n'a connu que G 412, dont on trouve une copie dans l'un de ses recueils (ms. 1203(4), p. 260). Dans G 412 (*Compte que rendent à MM. les Vénérables Doyen, Chanoines et Chapitre de Chartres MM. d'Hozier, Billette et d'Archambault...*) les travaux de Rousselle sont désignés d'une manière sommaire et même inexacte.

suivant le désir de M. Bridan, il seroit fait en vers de Boëme deux croisées de chaque costé au dessus des portes collatérales, pour mieux éclairer le groupe.

Depuis le commencement des travaux du chœur, on s'était contenté de supprimer des bordures ; il était question cette fois de faire disparaître entièrement quatre vitraux. Il ne faut pas être surpris qu'aucune voix ne se soit élevée pour combattre le projet au nom de l'art ; il est bien entendu que personne à cette époque ne soupçonnait que ces vieilleries gothiques pussent avoir quelque beauté. Mais il est plus étonnant qu'aucun membre de ce chapitre si attaché à ses traditions n'ait pris la défense des verrières menacées, au nom des souvenirs qu'elles rappelaient. Deux d'entre elles étaient un don de la maison royale de France, dont elles portaient les armoiries ; les deux autres avaient été offertes par d'illustres bienfaiteurs. Il semble que les chanoines de l'époque précédente n'eussent pas si légèrement sacrifié ces vitraux, témoignages de la vénération des générations disparues. Mais les temps étaient changés, les d'Archambault avaient succédé aux Brillon ; aucune protestation ne s'éleva, et le secrétaire, après avoir enregistré la demande faite au nom de Bridan, n'eut qu'à inscrire la décision : « Les vitrages... seront faits ainsi qu'il est cy dessus expliqué [1]. »

Le travail fut commandé et exécuté sans délai. Au mois de septembre, l'officier du chapitre était invité à verser à la « veuve Rousselle, vitrière » — Rousselle était donc mort depuis les derniers travaux — la somme convenue de neuf cents livres [2].

Après une assez longue interruption causée sans doute par l'épuisement des ressources dont le chapitre disposait, les travaux de décoration furent repris en 1786. Il s'agissait cette fois de recouvrir de stuc les piliers et les arcs du chœur, d'appliquer des bas-reliefs de marbre contre la clôture, de refaire le pavage et les stalles. Au commencement du mois d'août [3], le chapitre dut céder la place aux ouvriers et célébrer ses offices dans l'avant-chœur. Cette circonstance occasionna la mutilation de plusieurs vitraux. A peine le chœur provisoire était-il établi qu'on lui reprocha d'être obscur :

> M. le Souschantre a dit qu'on ne voyait pas assez clair dans le chœur du côté de M. le Chantre, et qu'il seroit à propos de chercher un moyen pour y donner plus de jour. — Renvoyé à MM. commis à l'œuvre [4].

Il faut croire que le désir exprimé par le sous-chantre fut promptement réalisé, car, dès le mois suivant, on trouva qu'il faisait trop clair !

> M. Lemière a représenté que le trop grand jour qui provient d'une croisée de l'église en

1. Ms. 1009 (30), f. 45 (21 avril 1773). Texte reproduit par l'abbé Bulteau (*Description*, p. 208 ; *Monographie*, III, p. 231).

2. G. 409. Paiement connu de Lejeune (mss 1178, p. 120 ; 1214, p. 194), qui n'a pas su exactement de quoi il s'agissait. Il n'a sans doute pas connu le document que nous citons et semble, comme pour le travail mentionné plus haut, n'avoir utilisé que G 412.

3. Le 2 août, le chapitre apprenant la mort de M. d'Archambault, survenue à Plombières le 28 juillet, décide que, « vu le dérangement du chœur, le service pour le repos de l'âme du sieur d'Archambault sera différé jusqu'après l'Assomption, afin qu'on le puisse faire avec plus de décence » (G 335, f. 91 v°).

4. G 335, f. 110 (13 septembre 1786).

> verres blancs incommode beaucoup de Messieurs ; pourquoy demande s'il ne conviendroit pas y mettre un rideau. — MM. de l'œuvre priés d'y faire mettre un rideau [1].

Quelques mois après, l'officier du chapitre demanda *capitulum* [2] de la somme de deux cent soixante-dix-sept livres quatorze sols, qu'il avait payée pour vitraux mis en verre blanc pour éclairer le chœur provisoire [3].

La modicité relative de la somme — il en coûtait alors environ deux cent cinquante livres pour mettre en verre de Bohême une fenêtre sans les bordures — ne permet pas de supposer que les travaux aient été bien considérables. Il s'agit sans doute des panneaux de verre blanc qu'on voyait encore, avant les restaurations du siècle dernier, dans les hautes verrières de la grande nef les plus proches du transept [4]. Il est possible que cette suppression, dans l'intention de ceux qui l'avaient ordonnée, n'ait été que provisoire et que les panneaux enlevés aient été destinés à être remis en place après l'achèvement de la décoration du chœur. Mais le chapitre, qui sans doute n'attachait pas grande importance à leur conservation, n'eut pas le temps de les faire replacer — il n'avait pas encore repris possession du chœur à l'époque où les événements le contraignirent de se dissoudre — et les administrations qui lui succédèrent eurent d'autres soucis.

Cependant, les travaux de la décoration du chœur se poursuivaient. Bridan, à qui l'on avait commandé les bas-reliefs de la clôture, n'attendit même pas qu'ils fussent achevés pour réclamer qu'on leur donnât du jour ; sa demande fut soumise au chapitre le 8 novembre 1788 et y trouva un accueil aussi favorable que celle qu'il avait faite en 1773. Voici les termes du procès-verbal :

> M. le prévôt d'Auvers [5], un de Messieurs de l'œuvre, dit que le sieur Bridan, sculteur, désireroit que la Compagnie voulut bien faire mettre en verres blancs les deux vitraux du chœur qui sont des deux côtés au-dessus des deux arcades du milieu du chœur [6].
>
> Messieurs commis autorisés aux dites fins [7].

Les vitraux qu'on allait sacrifier n'étaient pas moins précieux que ceux qui avaient disparu en 1773. Ceux du côté gauche étaient un don d'un roi et d'une reine de Castille ; les autres avaient été offerts par la famille de Courtenay, issue de Louis le Gros, qui s'était illustrée en Égypte et à Naples, et avait donné un empereur à Constantinople. On ne leur accorda sans doute pas même un regret, et le vitrier Thubeuf reçut l'ordre de les

1. G 335, f. 124 (23 octobre 1786). Texte reproduit par Benoit, *Verrières*, p. 414.

2. Remboursement, en vertu d'une délibération capitulaire, d'une somme avancée.

3. G 336, f. 133 v° (21 mai 1788). Texte reproduit par Benoit, *op. cit.*, p. 414.

4. Les quatre verrières de gauche étaient coupées en leur milieu de plusieurs panneaux de verre blanc. A droite, la dernière seulement, à cause de l'orgue, avait eu à souffrir ; elle était garnie de verre blanc, il n'en restait plus que la bordure. On a pu y replacer l'image de saint Symphorien qui s'y trouvait autrefois. Nous croyons que l'abbé Bulteau est dans l'erreur quand il attribue, sans preuves, à l'année 1786 la destruction d'une des hautes verrières du bras sud du transept (*Description*, p. 213 ; *Monographie*, III, p. 237) ; elle ne dut être supprimée, comme celle qui lui correspondait du côté opposé, que pendant la période révolutionnaire. La date de 1778, donnée plus tard par l'abbé Bulteau (*Monographie*, I, p. 213), n'est pas plus exacte.

5. C'était M. d'Hozier.

6. Il faut entendre par là les vitraux de la seconde travée en entrant dans le chœur ; en tout, quatre vitraux

7. G 336, f. 231 (8 novembre 1788).

remplacer par du verre blanc. Dès le mois de septembre suivant, Bridan avait obtenu ce qu'il désirait, et peu après Thubeuf touchait la somme convenue de onze cent quatre-vingt-dix-sept livres [1].

Cette destruction fut la dernière de celles dont la mémoire de l'ancien chapitre ait à porter la responsabilité. Depuis 1757, on avait enlevé — c'est-à-dire détruit ou voué à la destruction, ainsi que nous le verrons dans la suite — huit verrières entières ; douze autres avaient été privées de leurs bordures ; cinq enfin mutilées plus ou moins gravement. Les frais s'étaient élevés à près de deux mille neuf cents livres [2], sans compter la dépense supportée par le donateur anonyme des bordures des fenêtres latérales du chœur [3].

Qui donc se serait plaint? Après le passage de l'architecte du roi de Pologne, du décorateur du roi, du stucateur du roi, des artistes de l'Académie royale de sculpture, le vieux chœur gothique n'était plus reconnaissable. C'était justement ce qu'on avait voulu. La lumière, pénétrant à flots par les hautes fenêtres, faisait éclater la blancheur du marbre de Carrare fraîchement travaillé, se jouait sur les bronzes dorés de l'autel et des lustres. Les chanoines étaient dans l'admiration : « Il n'y a rien de plus superbe, écrivait l'un d'eux, dans la France et même dans l'église de Rome [4]. » C'était là, bien certainement, l'expression du sentiment général. Chose étrange, ces hommes respectables, si attachés, d'une certaine manière, au passé, si profondément religieux, répudiaient en bloc toutes les formes sensibles dans lesquelles la religion qu'ils professaient s'était jusque-là incarnée. Ils avaient été jusqu'à modifier, conformément aux idées de leur temps, la liturgie elle-même qui, depuis près de mille ans, avait échappé aux fluctuations de la mode. Pendant ce temps, d'autres allaient plus loin dans la voie des innovations ; et le jour n'était pas éloigné où les événements allaient contraindre le chapitre à quitter l'église qu'il avait décorée avec une aussi coûteuse magnificence.

III

Les années 1789 et 1790 virent se succéder avec rapidité des mesures légales qui modifièrent profondément les conditions d'existence de l'Église de France. La suppression des biens ecclésiastiques, la constitution civile du clergé, l'obligation du serment imposée

1. G 425. On trouve sous cette cote le mémoire du vitrier (24 septembre 1789), l'ordre donné à l'officier du chapitre d'effectuer le paiement (29 janvier 1790) et le reçu, sans date, de Thubeuf. Il est à remarquer que le mémoire mentionne quatre vitraux, deux de 19 pieds sur 6 pieds, et deux autres de 19 pieds sur 4 pieds 1/2. Il y a en effet une assez grande différence de largeur entre les deux couples de fenêtres de la seconde travée du chœur, bien qu'ils se correspondent symétriquement. Du côté sud, les verrières ont une largeur de 1 m. 85 sans les bordures ; celles du côté nord mesurent seulement 1 m. 38. La largeur de l'arcade dans laquelle les fenêtres sont inscrites, du côté sud, est de 6 m. 15 ; celle du côté nord n'est large que de 5 m. 39. Cette différence, bien qu'elle soit assez considérable, est à peine sensible.

2. Exactement 2874 livres 14 sols.

3. Cette dépense peut être évaluée à 2000 livres environ.

4. L'abbé Sainsot, *La Cathédrale de Chartres pendant la Terreur* (S. A. E. L., *Mém.*, IX, p. 95).

aux ministres du culte eurent pour conséquence, à Chartres comme ailleurs, la dissolution du chapitre de la cathédrale et le départ de l'évêque légitime, considéré comme démissionnaire. Un évêque constitutionnel, Nicolas Bonnet, fut élu le 13 février 1791. Il devait, tout en exerçant les fonctions épiscopales, être curé de la cathédrale, devenue église paroissiale, et même le seul curé de la ville de Chartres, dont toutes les anciennes paroisses étaient sur le point d'être supprimées. L'administration du temporel de l'église passa à l' « Assemblée des marguilliers et notables »,. qui fonctionna à partir du 24 juin 1791 [1]. Les prétendus embellissements qui furent alors exécutés dans la cathédrale eurent pour effet d'allonger encore le martyrologe des vitraux.

Peu après sa prise de possession, l'évêque-curé demanda au Département des travaux ayant pour but de réparer son église, fort négligée depuis de longs mois, et de la rendre, pensait-il, plus digne de sa nouvelle destination. L'architecte Morin, chargé d'étudier la question, rédigea un rapport daté du 8 juin 1791 [2].

Le projet de Morin consistait à entasser dans la cathédrale les dépouilles des églises supprimées et vouées à la démolition : grilles, fonts baptismaux, tableaux, autels, confessionnaux, boiseries, tout un bric-à-brac sans grande valeur et datant presque entièrement du XVIII[e] siècle. Naturellement, tout cela ne pouvait aller sans la disparition ou la mutilation d'un certain nombre de verrières. Quelques fenêtres devaient être murées, puis masquées par d'encombrants retables. Il faudrait du jour pour éclairer ces merveille : plusieurs vitraux devaient céder la place à du verre blanc, et d'autres, dans les chapelles absidales, perdre de place en place des médaillons ronds ou carrés ! Pareil traitement était réservé, dans chaque bas côté, au vitrail le plus rapproché de la base des clochers, pour éclairer les deux fonts baptismaux dont le nouveau culte avait senti le besoin. On prendrait, pour remplacer les panneaux supprimés, des vitrages provenant des autres églises, notamment des grisailles de Sainte-Foy. Enfin — l'idée était de Bonnet — douze des hautes fenêtres devaient être mises en état de s'ouvrir, pour aérer le vaisseau [3].

1. On trouve des détails fort intéressants sur l'histoire de la cathédrale pendant cette période dans l'étude de M. l'abbé Sainsot, *La Cathédrale de Chartres pendant la Terreur*, publiée en 1889 (S. A. E. L., *Mém.*, IX).

2. Ce rapport est conservé aux Archives départementales d'Eure-et-Loir, série L. Il a été utilisé par Lejeune (ms. 1202, V, pp. 131 et 132) et par M. l'abbé Sainsot (*op. cit.*, p. 148).

3. Voici les passages intéressants du rapport dont nous respectons scrupuleusement le style et l'orthographe :

« ... sur la réclamation de monsieur Bonnet Evêque de Chartres, ... 7°. Il seroit nécessaire de faire ouvrir douze grand parties de vitreaux chaque côté de l'église, pour mettre un équilibre entre l'air du dedans et celui du dehors.

« En conséquence, nous Laurent Morin... avont reconnus...

« [Chapelle projetée dans le bras sud du transept]... les deux bayes seront bouchés en maçonnerie... et en face pour éclairer cette chapelle sera suprimé les paneaux de ver peint, et pauser des blancs en places, qui pourront être pris dans les églises suprimés.

« [Ancienne chapelle S[t]-Gilles et S[t]-Loup]... les vitraux qui éclaire cette chapelle sont tous tres obscure, il faudrait les remettre en plomb neuf, et y ajuster une partie en ver blanc, qui peuve être pris dans les vitreaux de l'église Saint-Aignan...

« [Ancienne chapelle des confesseurs]... les vitreaux sont tres obscure, il sera à changé à chacun les parties formant des ronds, et à d'autres des quaré dans le milieu et mis des vers blancs, pris dans les autres églises suprimée.

« [Ancienne chapelle des apôtres]... il faut... éclairer cette chapelle en y mettant des vers blancs dans le milieu seulement des vitreaux, et les vers seront pris de ceux des églises suprimée...

« [Ancienne chapelle des martyrs]... éclairer cette chapelle de ver blanc.

« [Ancienne chapelle Saint-Julien]... il y sera posé

Le projet de Morin fut en grande partie exécuté au cours des années 1791 et 1792. Deux chapelles furent établies dans les bras du transept. De chaque côté, on condamna une porte et on mura une fenêtre à laquelle fut adossé un immense rétable ; puis, pour donner du jour, on remplaça par du verre blanc le vitrail situé en face, ainsi qu'un autre vitrail de l'étage supérieur[1] ; on ne conserva que les bordures. La cathédrale perdait donc six verrières. S'il est juste de regretter celles que le chapitre avait fait enlever pour donner du jour à l'Assomption de Bridan, on doit déplorer bien davantage encore la disparition de celles qui furent sacrifiées aux pauvretés de Morin[2].

L'érection des rétables dans la chapelle des apôtres et dans celle des confesseurs causa aux verrières légendaires s'ouvrant au-dessus des autels de ces chapelles la perte de plusieurs panneaux[3]; mais, fort heureusement, les autres destructions projetées n'eurent pas lieu. On dut se contenter, par raison d'économie, des travaux jugés les plus urgents. Les hommes aux mains de qui l'administration de la cathédrale était passée n'avaient pas plus de respect que les anciens chanoines pour l'art du moyen âge ; mais, par bonheur, ils disposaient de moins de ressources. « L'économie est de toutes les religions »,

six panceaux en ver blanc, pris dans les églises suprimées...

« [Chapelle projetée dans le bras nord du transept]... les deux baye seront bouchée de maçonnerie... en face pour éclairer ses chapelles sera à deux croisée suprimée les vers peint, et mis en blanc.

« ... Avons reconnu qu'il est facile de placer des fons Baptismeaux au bout des ailes près les clocher... et pour les éclairer sera suprimée partie des vers peint des deux baye au dessus, et mis en place des vers provenant de la chapelle Sainte Foi, qui sont engrisailliez, et des sujets relative à la place.

« ... Avons aussi reconnù que l'église, dans les changemens de tems, de pluie au beau tems, du chaux au froid, et du froid au chaux ; cette église dont l'air ne serait nouvelle que dificilement ; l'air s'y apesanti dépause des humidités sur les murs, on y voit qu'il fais contre l'eau ; et dans les changements du froid au chaud, l'air concentré reste très longtemps froid avant de se mettre égal à celui extérieure ; est très pernicieuse pour les personnes délicatte ; pourquoy estimont qu'il faudroit faire ouvrire douze vitraux dans les partie supérieure et les diviser pour qu'il puisse être tenûs ouvert ensemble dans les tems nécessaire, et pour cette opération il conviendra en faire les plans et devis pour en aprécier la dépense... »

1. Les vitraux de l'étage supérieur qui furent mis en verre blanc sont situés un peu obliquement par rapport aux chapelles. Les fenêtres situées juste en face s'ouvrant dans les tours du transept, on pensa sans doute qu'elles ne donneraient qu'un jour insuffisant.

2. Sur ces travaux, exécutés par les vitriers Thubeuf et Roche, voir Lejeune, mss 1178, pp. 65, 95 et 121 ; 1202, V, p. 140 ; voir aussi l'étude de M. l'abbé Sainsot sur *La Cathédrale de Chartres pendant la Terreur*, p. 162, note, et p. 317. Voici l'analyse des mémoires des ouvriers (Archives départementales d'Eure-et-Loir, série L) :

Mémoire de Thubeuf (fourniture en date du 2 décembre 1791, de deux vitraux « du côté de la Maîtrise », c'est-à-dire du côté nord) :

Un vitrail en verre ordinaire de 21 pieds 9 pouces sur 4 pieds 4 pouces.	141 l. 7 s. 6 d.
Un vitrail en verre de Bohême de 19 pieds sur 6 pieds.	342 l.
Réparations aux bordures. . . .	30 l.
	513 l. 7 s. 6 d.

Mémoire de Roche (commande, en date du 29 novembre 1791, de deux vitraux « du côté du cloître », c'est-à-dire du côté sud) :

Un vitrail en verre ordinaire de 24 pieds sur 5 pieds 1/2.	198 l.
Raccommodage de bordures.	1 l.
Bouchage de trous à la chapelle Saint-Nicolas.	1 l.
Un vitrail en verre de Bohême de 21 pieds sur 5 pieds 4 pouces.	336 l.
	536 l.

Le montant du mémoire de Thubeuf fut modéré par Morin à 459 livres 14 sols, celui du mémoire de Roche, à 482 livres 12 sols. Retou fit les travaux accessoires de serrurerie qui montèrent à plus de 250 livres. Si nous entrons dans ces détails de minime importance, c'est que les travaux en question ont été relatés d'une manière inexacte et capable d'induire en erreur ceux qui ne peuvent recourir aux documents originaux.

3. Nous n'avons pas trouvé trace de cette suppression dans les documents de l'époque, mais comme les deux verrières étaient encore entières à l'époque de Pintard, nous pensons que c'est seulement en 1791 ou 1792 qu'elles ont été mutilées.

« la divinité peut être honorée sans faste », disait le Directoire du département dans un arrêté relatif aux dépenses du culte et à l'entretien de l'église cathédrale et paroissiale.

Les membres de l'Assemblée des marguilliers et notables ne l'ignoraient pas. La charge des réparations locatives, imposée à la paroisse, leur avait paru lourde, attendu que ces réparations comprenaient l'entretien des vitraux. Aussi voyons-nous l'Assemblée, dans toute la durée de sa courte existence, chercher à s'en tirer le plus économiquement possible. Dans la séance du 3 août 1791, après avoir considéré que l'entretien du vitrage « sera toujours un objet fort dispendieux, eu égard à l'élévation du vaisseau exposé aux ouragans et la quantité de fenêtres qui l'éclairent », elle « arrête qu'elle prira MM. les administrateurs de la Municipalité, du Directoire et du Département, lorsqu'ils feront procéder aux ventes et adjudications des églises de Saint-Père et des autres églises suprimées de la ville, d'en excepter et réserver les vitrages, lesquels seront déposés dans un endroit de celle de la cathédralle et paroissialle pour y servir de magasin et être employés quand il sera besoin à réparer celles de l'église cathédralle et paroissialle ». On comprend ce que cela veut dire, mais le style n'est pas fameux !

Le 7 décembre, le Département n'avait encore rien répondu. La mauvaise saison était venue, des réparations étaient urgentes. L'Assemblée, qui entendait bien dépenser le moins possible, utilisa les aptitudes d'un de ses membres, le menuisier Dauphinot, un des quatre « commissaires pour l'administration des travaux », homme à tout faire, en qui elle avait une confiance entière. En attendant des réparations plus sérieuses, auxquelles elle pensait faire servir les vitraux des églises supprimées, l'Assemblée autorisa Dauphinot[1] à faire boucher les trous « pour passer l'hiver ».

Le Département faisant toujours la sourde oreille, on décida, le 21 décembre, de lui adresser une nouvelle pétition, pour obtenir qu'il réservât, au profit de la cathédrale, les vitrages, « tringues » et autres fers existant dans les églises supprimées qui seraient bientôt mises en vente.

La réponse arriva enfin. Un arrêté du Département, en date du 4 janvier 1792, donna l'autorisation demandée, et, le 11 janvier suivant, l'Assemblée des marguilliers et notables décida de faire enlever les objets en question et de les déposer « dans un magasin de l'église pour y être employés au besoin ».

L'Assemblée, après avoir paru si pressée, ne se hâta pas de profiter de la faculté qui lui était accordée. On ne doutait pas que les églises supprimées ne dussent être démolies à bref délai ; on pensa que l'opération serait moins coûteuse au moment de leur destruction. On ne se pressa donc pas. Il faut se réjouir de ce retard qui nous a valu la conservation de la plupart des vitraux de Saint-Père et de Saint-Aignan.

Cependant, restées sans entretien, sans surveillance, les églises désaffectées étaient exposées aux pires dégradations. A tarder davantage, on risquait de ne recueillir que des

1. Dauphinot, dont le nom paraîtra encore au cours de cette étude, fut, pendant une trentaine d'années, sauf pendant la Terreur, l'homme de confiance, le « bricoleur », des différentes administrations préposées à l'entretien de la cathédrale. Il va sans dire que son goût artistique n'était pas à la hauteur de sa bonne volonté.

débris. L'Assemblée dut examiner la situation dans la réunion du 13 août. Le texte de la délibération laisse entendre combien triste était le sort des monuments religieux fermés au culte :

> « Sur l'observation faite que le Département par son arrêté du 4 janvier dernier a authorisé les marguilliers de faire enlever les vitraux, tringles et fers des églises supprimées de cette ville pour réparer ceux de l'église cathédralle, que l'administration a négligé jusqu'à présent de faire faire lesdits enlèvements, dans l'espérance que, lors de la destruction prochaine desdites églises, l'enlèvement de ces vitraux, tringles et fers seroit plus facile, que plusieurs membres du conseil ont dit qu'en les y laissant plus longtemps ce seroit les exposer à une dévastation totalle, vu que les enfans les cassent et brisent journellement en y jetant des pierres : Pourquoy le conseil en conséquence de l'arrêté du département susdatté authorise M. Dauphinot, inspecteur aux travaux de faire enlever desdites églises supprimées par les ouvriers de ceux [*sic*] de la Cathédralle lesdits vitraux, tringles et fers, et de les déposer dans un magasin pour servir à réparer ceux de la cathédralle. »

Malgré cette décision qui semblait n'admettre aucun délai, l'année 1792 se passa sans que l'opération projetée eût lieu [1]. La loi du 19 août remettait l'administration des fabriques dépouillées de leurs biens aux mains des municipalités ; dès lors, l'Assemblée des marguilliers et notables se disposa à cesser ses fonctions et n'entreprit plus aucune affaire importante.

L' « Assemblée des commissaires de la marguillerie, membres de la municipalité et commune de la ville de Chartres », qui fonctionna à partir du mois de janvier 1793, résolut, dès le 6 février, d'exécuter le projet auquel les marguilliers et notables avaient dû renoncer. L' « inspecteur des travaux » Chambrette, dont le règne avait succédé à celui de Dauphinot, fut chargé de l'opération.

L'enlèvement projeté eut-il lieu ? On l'a dit, mais, croyons-nous, sans preuves. Ce qui est certain, c'est que ni les vitraux de Saint-Père, qui auraient dû être particulièrement convoités, ni ceux de Saint-Aignan, ne furent enlevés, ou, du moins, qu'on en prit fort peu. Le registre des délibérations de la marguillerie ne contient aucun renseignement à ce sujet. Il est donc permis de conserver des doutes sur la réalité de l'opération qui avait été projetée [2].

D'ailleurs, les événements se succédaient avec rapidité, et la municipalité avait d'autres soucis que l'entretien des vitraux de la cathédrale. L' « évêque d'Eure-et-Loir », Bonnet, mourait le 12 novembre 1793, après avoir été invité, quelques jours plus tôt, à renoncer à ses fonctions; le 29 du même mois, la ci-devant cathédrale devenait temple de la Raison. Ce n'était plus de réparations qu'il s'agissait, mais plutôt de destructions. Il est douteux que l'état des vitraux ait beaucoup préoccupé les administrateurs du « temple ».

1. Nous trouvons dans les comptes de l'architecte Morin pour travaux concernant la cathédrale pendant l'année 1792 (Archives d'Eure-et-Loir, série L), mention d'une dépense de sept livres « pour avoir dépausé les vitreaux de S[t] Michelle ». La modicité de la somme ne permet pas de supposer qu'on ait « dépausé » grand chose. Il est probable que les projets de l'Assemblée n'aboutirent qu'à ce résultat minime.

2. Nous verrons plus loin qu'à l'époque de la restauration des officiers étrangers purent se procurer *chez des vitriers de la ville* quelques débris des vitraux des églises démolies.

La Terreur passa néanmoins sans avoir occasionné de grands ravages. La proscription des signes rappelant la royauté ou la « superstition » faillit être fatale à la statuaire des portails ; fort heureusement, Sergent intervint à temps pour la sauver. Quant aux vitraux, ces « vitraux ténébreux » qui « invitoient au recueillement et inspiroient une religieuse horreur[1] » — style du temps —, ils ne semblent pas, bien que remplis des figures de saints et de rois ainsi que d'armoiries, avoir attiré l'attention des démagogues. D'ailleurs, il aurait fallu les remplacer par d'autres vitrages, et cela aurait peut-être suffi à les sauver, car on témoignait de l'ardeur surtout pour les destructions qui ne coûtaient rien, ou même qui rapportaient.

La tourmente passa. En vertu de la loi du 11 prairial an III (30 mai 1795), que la Convention, devenue moins intolérante, avait portée quelques semaines avant de déclarer sa session terminée, la cathédrale fut rendue, sur leur demande, aux fidèles professant le culte catholique, le 23 août 1795. Ces « catholiques » sans hiérarchie régulière n'avaient d'ailleurs pas la jouissance exclusive de l'église où les cérémonies décadaires étaient célébrées comme par le passé. Bientôt la marguillerie céda la place aux « commissaires gouverneurs de l'église » élus par les fidèles ; l'inévitable Dauphinot, dont le nom était en tête de la liste des pétitionnaires, en faisait naturellement partie.

Le monument ayant été remis aux fidèles à charge pour eux de l'entretenir tel qu'ils l'avaient pris, un état de lieux était nécessaire. Il fut dressé, le 14 décembre suivant, par le sieur Nancy, entrepreneur de bâtiments. Nous y relevons seulement ce qui concerne les vitraux :

> Dans la nef, à la cinquième croisée de gauche, il manque deux Paneaux, à la sixième il y a un Paneau brisé.
>
> Dans l'aile à droite il y a un Paneau de manque à la cinquième croisée[2].
>
> Dans les deux parties latéralles, il y a un paneau de manque et trois qui sont brisés. Plusieurs pièces de ver cassées aux croisées du Pourtour du cœur, notamment du côté droit[3].

Les dégâts, on le voit, n'étaient pas très graves ; on aurait pu s'attendre à pis que cela. Mais la cathédrale avait été victime d'une spoliation qui fut fatale aux panneaux de vitraux conservés dans ses magasins. En 1794, la couverture de plomb de la nef avait été

1. Nous empruntons ces expressions à un article publié par le médecin Marie Saint-Ursin dans les *Annonces, Affiches et Avis divers de Chartres et du département d'Eure-et-Loir* (15 frimaire an III). Dans son *Essai topographique de Chartres et du département d'Eure-et-Loir*, qui parut quelques années plus tard dans le même recueil, l'auteur parle assez longuement de la cathédrale et mentionne encore ses vitraux : « Joignez, dit-il, à ces prodiges de l'art (il vient de parler de la décoration du chœur) une longue perspective de colonnes sveltes et hardies, des vitraux obscurs où viennent se briser les rayons d'un soleil éclatant... vous admirerez la magie avec laquelle les mystères de l'Église avoient su ennoblir, par un spectacle imposant, le culte d'une Religion fondée sur l'humilité, et gagner tous les cœurs en satisfaisant les yeux » (5 vendémiaire an VIII). « Trois rosaces en vitraux colorés, dit-il un peu plus loin, ajoutent à la légèreté de l'édifice et n'y laissent pénétrer qu'un jour religieux » (25 vendémiaire an VIII). On peut sourire du style déclamatoire de Marie Saint-Ursin et de ses idées singulières, mais il faut reconnaître qu'il a osé protester avec indignation contre le vandalisme jacobin, ce qui n'était pas sans mérite.

2. Chapelle Vendôme.

3. Archives de l'évêché (cathédrale, époque révolutionnaire, liasse I, pièce 39). Document reproduit par M. l'abbé Sainsot (*op. cit.*, p. 285).

enlevée et envoyée à Paris pour être convertie en balles. Les eaux pluviales suintaient à travers la voûte dont elles compromettaient même la solidité ; la cathédrale n'était plus habitable ; il était urgent de recouvrir la nef. Les fidèles s'adressèrent tour à tour à la municipalité, au Département, à l'état ; mais, soit impuissance, soit mauvais vouloir, ils ne purent obtenir autre chose que de bonnes paroles. Voyant que leurs efforts étaient vains, ils résolurent, bien qu'ils n'y fussent aucunement obligés, de faire recouvrir le monument à leurs frais. Les premiers travaux commencèrent au printemps de 1797. Dès lors, les administrateurs eurent une idée fixe : se procurer le plomb nécessaire à la couverture. On en demanda, on en acheta, on en échangea. Malheureusement, on eut la pensée d'utiliser celui des vitraux déposés dans les magasins de l'église. Le 7 mai, le conseil prit la décision suivante :

> Les commissaires aux travaux sont... invités de s'occuper du triage des vitraux qui sont dans différents endroits de l'église, de faire mettre en lieu de sureté ceux qu'ils croiront pouvoir servir à réparer les vitres de ladite église, et de faire mettre à part les mauvais plombs hors d'état d'être employés à cet usage, lesquels seront mis à la fonte et convertis en nappe pour la couverture.

Quels étaient au juste ces vitraux déposés « dans différents endroits de l'église » ? Il est, pensons-nous, impossible de le savoir d'une manière certaine. Il devait exister, dans les magasins de matériel de la cathédrale, des panneaux provenant des verrières supprimées pendant les quarante années qui venaient de s'écouler. La vitrerie de la petite chapelle Saint-Jérôme, démolie en 1793, s'y trouvait peut-être aussi. Lejeune a prétendu, sans en apporter la preuve, que les verrières de Saint-Hilaire, attribuées à un Pinaigrier, et celles de Saint-André y avaient été déposées[1]. Ce qui est malheureusement certain, c'est que des destructions regrettables eurent lieu. Des gens sans goût, sans culture, tels que Dauphinot, cherchant à se procurer du plomb par tous les moyens possibles, devaient

1. Voici en quels termes Lejeune raconte ces événements :

« Ces commissaires si zélés pour rendre au monument le manteau de plomb dont la révolution l'avait dépouillé, puis dont la direction du travail [*sic*] avait été confiée à MM. Masson et Dauphinot, commirent, par l'irréflexion et l'ignorance de leurs agens subalternes, un acte de vandalisme honteux et irréparable dans la mutilation ignominieuse des verrières précieuses supprimées dans ce vaste édifice, et provenant de la démolition de diverses églises de la ville et des faubourgs. Le dépôt en avait été placé dans les cryptes ; mais elles s'y trouvaient classées et numérotées suivant la nature de l'historique particulier compris dans des tableaux essentiellement distincts les uns des autres. Les filets de plomb qui en reliaient toutes les pièces et encadraient chaque ensemble, devenus alors l'objet dominant de la convoitise, coupable dans l'espèce, des chercheurs de plomb, ils furent démontés d'une manière impitoyable. Ainsi tombèrent mutilés et brisés sous les pieds le passage de la Mer Rouge par les Hébreux, et le Pressoir Mystérieux, dont le fameux Robert Pinaigrier avait enrichi la petite église de Saint-Hilaire, les verrières non moins remarquables de l'église de Saint-André » (ms. 1202, V, p. 316).

Après avoir reproduit ce passage, M. l'abbé Sainsot (*op. cit.*, p. 293) fait de justes réserves. Il est bien peu vraisemblable que les démolisseurs de la révolution aient pris tant de soin pour le classement de panneaux dont on jugeait les débris bons tout au plus à boucher des trous. D'ailleurs, nous avons dit que rien ne prouve que le dépôt dans les magasins de la cathédrale des verrières supprimées ait eu lieu. Lejeune a vu bien des documents, a recueilli bien des renseignements, mais il faut se méfier de ses relations toutes les fois qu'il fait le récit, comme c'est ici le cas, d'événements dont il n'a pas été témoin. Il manque de critique, et, trop souvent, les documents qu'il a transcrits sont intercalés dans une histoire dont la trame est fantaisiste. Remarquons aussi qu'il se trompe de date ; il attribue les événements dont nous parlons à l'année 1796, alors qu'en réalité ils eurent lieu en 1797.

facilement trouver que les débris de vitraux dont ils disposaient ne méritaient guère d'être conservés ; il est douteux qu'ils en aient mis beaucoup « en lieu de sureté ».

Peu après, l'église Saint-Aignan fut vendue. Un membre de la commission rappela, à la séance du 26 thermidor an V (13 août 1797), que les plombs, vitraux et ferrements avaient été réservés au profit de la cathédrale. Heureusement, l'église échappa à la démolition ; l'administration de la cathédrale toucha seulement trois cents livres provenant de la vente de quelques verrières [1].

La commission, durant les sept années que dura sa gestion, dépensa fort peu pour l'entretien des vitraux. Thubeuf reçut la modique somme de 22 livres 50, le 17 floréal an VI (6 mai 1798)[2]. En 1800, des réparations étant devenues nécessaires, les administrateurs Masson et Dauphinot furent priés, le 15 août, de faire prix avec le vitrier qu'ils jugeraient à propos d'employer, pour la main-d'œuvre seule, « l'église ayant en magasin des vitres et targettes en suffisante quantité ». Ils s'adressèrent sans doute au vitrier Boulay qui reçut peu après, en 1802, la somme de cent quatre-vingt-dix livres en deux versements[3].

Pendant ce temps, de grands événements avaient lieu, qui devaient enfin faire cesser la persécution endurée depuis dix ans par l'Église de France. Le fanatisme antireligieux du Directoire avait fait place, auprès des pouvoirs publics, à un esprit plus large et plus tolérant ; le concordat était signé. Déjà les fidèles avaient recouvré l'usage exclusif de la cathédrale. Bientôt, la ville de Chartres, rattachée au diocèse de Versailles, allait accueillir avec solennité son pasteur légitime ; bientôt, l'ancienne cathédrale, devenue la paroisse Notre-Dame, allait recevoir une organisation nouvelle. Le siècle qui venait de finir avait été une triste époque pour nos verrières ; celui qui commençait leur réservait un sort meilleur.

1. Ms. 1580, f. 63 v°. Document cité par M. l'abbé Sainsot (*op. cit.*, p 327) d'après des notes de Lecocq.

2. Ms. 1580, f. 231.

3. Ms. 1580, f. 129 v° et 130 v°. Une des cinq lancettes situées au-dessous de la rose méridionale (celle qui est le plus près de l'angle sud-est du transept) porte l'inscription suivante tracée au diamant du côté extérieur : *Boulay 1769*. Ce Boulay semble donc avoir travaillé longtemps au service de l'œuvre.

CHAPITRE V

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES ET LES ÉTUDES ARCHÉOLOGIQUES ET ICONOGRAPHIQUES AU COURS DU SIÈCLE DERNIER ET DE NOS JOURS

I. Débuts de la science archéologique. Les précurseurs : Gilbert, Hérisson, Lejeune. Les *Monuments français inédits* de Willemin.

II. Les archéologues du milieu du XIX^e^ siècle : E.-H. Langlois, F. de Lasteyrie, Benoît. Paul Durand et la *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, les PP. Cahier et Martin, Didron, Viollet-le-Duc. L'abbé Bulteau, qualités et points faibles de sa *Description*. Projet d'une *Monographie* plus complète. Le chanoine Brou. Le baron de Guilhermy, E. de Lépinois, Doublet de Boisthibault, Roux, Lecocq.

III. Les contemporains.

Après avoir souffert du vandalisme du XVIII^e^ siècle, les verrières de Notre-Dame de Chartres ont eu au XIX^e^ une éclatante revanche. L'ère des destructions a été définitivement close, et un grand travail de restauration a été entrepris, dont l'achèvement, hâté par la guerre de 1914-1918, ne saurait, à l'heure où nous écrivons ces lignes, se faire attendre longtemps. Ces faits montrent à quel point le goût public s'est modifié au cours de la première moitié du siècle dernier. A l'époque révolutionnaire, les vitraux du moyen âge étaient considérés, à Chartres aussi bien qu'ailleurs, comme des vieilleries sans autre valeur que celle du verre et du plomb ; moins de cinquante ans plus tard, on les regardait comme des œuvres d'art d'un prix inestimable. Cette évolution a commencé à l'époque du romantisme ; elle s'est poursuivie sous l'influence des études archéologiques mises en honneur par la génération de 1830.

Nous sortirions sans grand profit du programme que nous nous sommes tracé si nous voulions relever dans des ouvrages purement littéraires les passages innombrables où l'admiration excitée par nos vitraux s'est traduite en éloges ; mais nous ne pourrions, sans faire œuvre incomplète, passer sous silence les travaux historiques ou descriptifs, souvent

très remarquables, qui leur ont été consacrés depuis qu'on a rendu justice à l'art du moyen âge.

Ces travaux appartiennent à trois époques. Pendant la première, qui va jusqu'à 1830 environ, quelques érudits se sont occupés des verrières de Notre-Dame de Chartres ; mais, faute d'une culture archéologique qu'il leur était encore impossible de posséder, ils n'ont produit rien de bien remarquable. De 1830 à 1870, au contraire, plusieurs auteurs, mettant à profit les progrès de l'archéologie, ont étudié nos vitraux d'une manière scientifique et ont formulé à leur sujet des conclusions définitivement acquises. Enfin, depuis une cinquantaine d'années, grâce à l'utilisation des sources historiques, trop négligées par les archéologues du milieu du siècle dernier, bien des points de détail restés jusque-là obscurs ont été élucidés.

I

Les premières années du XIX^e^ siècle, peu propices d'ailleurs aux études, ont été bien stériles en travaux relatifs à l'histoire et aux antiquités chartraines. Chevard est peut-être le premier, depuis la révolution, qui ait mentionné les vitraux de la cathédrale ; il a conclu avec raison, de la présence des blasons qu'on y voit figurés, que l'église actuelle n'avait pu être terminée que longtemps après la date de 1028 regardée alors communément comme celle de son achèvement[1].

Vers la fin de l'empire, Gilbert, auteur de plusieurs ouvrages concernant les monuments du moyen âge, publia une *Notice historique et descriptive sur l'église Notre-Dame de Chartres*[2]. Les vitraux y sont appréciés comme ils pouvaient l'être à cette époque par un homme de culture moyenne. Gilbert n'est sensible qu'à leur effet d'ensemble, il vante « l'éclat et la variété des verres colorés » ; mais il ne voit dans les compositions que des « tableaux grossiers » témoignant de la « barbarie du dessin qui régnoit dans les douzième et treizième siècles ». Pour toute description, il se contente d'une liste de vingt-cinq donateurs, établie d'après les légendes accompagnant les dessins de R. de Gaignières.

Une seconde édition du même travail, augmentée, parut dans la suite[3]. Gilbert avait pu compléter la notice consacrée aux vitraux à l'aide de renseignements empruntés au manuscrit de Pintard. Cette seconde description est donc de beaucoup préférable à la première ; sa valeur cependant n'est pas encore bien grande. Tout ce qu'on y trouve d'intéressant est emprunté à Pintard, que l'auteur n'a même pas toujours suivi avec intelligence. Gilbert, qui apprécie, en contemporain de Chateaubriand, « ce demi-jour qu'on aime à rencontrer dans les édifices consacrés à la divinité », blâme l'ancien

1. *Annuaire du département d'Eure-et-Loir pour l'année 1807*, p. 225. Il ne faisait d'ailleurs que répéter une assertion émise dès le XVIII^e^ siècle.

2. Publiée dans le *Magasin encyclopédique*, numéros de juin et de juillet 1812, et tirée à part.

3. Au cours de ce chapitre, nous ne donnerons qu'exceptionnellement l'indication des sources utilisées ; nous nous bornons à renvoyer, une fois pour toutes, à notre bibliographie où sont énumérés les ouvrages des auteurs que nous nommons.

chapitre, « peu sensible, dit-il, à cette impression mélancolique que produit l'obscurité des lieux saints », d'avoir supprimé plusieurs vitraux du chœur ; ce qui ne l'empêche pas de décrire ces vitraux, d'après Pintard, comme s'ils existaient toujours. A ce détail, et à d'autres encore, on s'aperçoit que l'auteur n'écrivait pas en présence du monument qu'il étudiait, et se fiait, plus qu'il n'aurait dû, à des souvenirs plus ou moins fidèles ou à d'anciens renseignements qui avaient cessé d'être exacts.

C'est par Hérisson (1762-1840), dont nous avons déjà eu l'occasion de citer le nom, que Gilbert avait eu communication du texte de Pintard. Aucun Chartrain, à cette époque, n'aurait été plus capable de le documenter sur les vitraux de la cathédrale ; parmi les érudits locaux, Hérisson est le premier qui ait réuni à leur sujet des renseignements de quelque intérêt. Il n'y avait pas alors d'autre moyen d'en posséder la description que de se procurer une copie du travail de Pintard ; c'est ce qu'il fit. La chose lui était facile, car il était, depuis la restauration, l'un des conservateurs de la bibliothèque de la ville, où se trouvaient les manuscrits de l'ancien chapitre. Il copia donc, entre 1820 et 1825, le texte et les dessins de Pintard ; mais il ne se contenta pas d'une reproduction pure et simple ; il enrichit sa copie de notes, d'observations, de références aux recueils de R. de Gaignières, du P. de Montfaucon, de Willemin[1].

Parmi les autres copies modernes du manuscrit de Pintard conservées à Chartres, deux proviennent de la riche collection ayant appartenu à Lejeune[2] (1771-1858), compilateur infatigable qui fut aussi conservateur de la bibliothèque, après avoir été notaire à Meslay-le-Vidame. Lejeune a joint à la vieille description différents textes extraits des registres de délibérations ou de contrats de l'ancien chapitre ; il y a inséré des notes parfois fort développées, des renseignements relatifs à l'art du vitrail. Il s'intéressait même au côté technique de cet art, et avait inventé, disait-il, un nouveau procédé de peinture sur verre[3]. On trouve également des documents sur les vitraux de la cathédrale dans d'autres recueils du même auteur concernant l'histoire de l'Église de Chartres[4].

Bien qu'il ait écrit à une époque assez récente, entre 1835 et 1850, Lejeune n'a guère subi l'influence du grand mouvement archéologique dont il a été le contemporain ; sa culture était restée celle d'un homme du XVIII^e^ siècle. On trouve dans ses recueils, à propos de l'art du moyen âge, de singulières élucubrations qui pourraient avoir été écrites sous Louis XV. Il confond toutes les époques. Ses données archéologiques sont souvent fausses ; c'est ainsi, par exemple, qu'il attribue les grisailles aux premiers temps de la peinture sur verre, c'est-à-dire au XI^e^ ou au XII^e^ siècle. Il ne faut pas oublier que l'opinion qui faisait remonter à Fulbert la cathédrale actuelle avait encore des défenseurs vers 1840. Lejeune prit même la plume pour la soutenir. Il prétendait trouver dans les vitraux, où il croyait reconnaître des donateurs ayant vécu au XII^e^ siècle, la preuve que l'église

1. Ms. 1509.

2. Mss 1178 et 1214. Le ms. 1231 concerne aussi les vitraux, mais on n'y trouve rien qui ne soit dans les deux autres.

3. Voir à ce sujet le ms. 1178, p. 4 et 5, ainsi qu'une curieuse lettre du 16 décembre 1837 adressée à Lejeune par le préfet de police (annexée au ms. 1231).

4. Mss 1202 et 1203, *passim*.

n'avait pas été détruite en 1194[1]. Le témoignage des vitraux, utilisé également, mais avec plus de critique, par MM. Rossard de Mianville et Chasles, devait au contraire les amener à la conclusion opposée[2].

Les études de Lejeune sont donc bien imparfaites ; il ne faut pas cependant leur refuser tout mérite. Au cours de ses vastes recherches, Lejeune a rencontré quelques anciens textes relatifs à l'histoire de nos vitraux ; il a su en reconnaître l'importance ; il a également recueilli, sur les événements dont il a été le contemporain, sinon toujours le témoin, un assez grand nombre de renseignements utiles qui sans lui se seraient sans doute perdus. Enfin, s'il n'a pas apprécié en connaisseur les verrières qu'il étudiait, il a été du moins très persuadé de leur valeur ; en cela, il s'est distingué des hommes du XVIII[e] siècle auxquels il ressemblait à bien des égards.

A l'époque où Hérisson et Lejeune faisaient leurs recherches, les ouvrages consacrés aux monuments du moyen âge étaient encore rares ; aussi, s'il est facile de trouver dans les livres du temps des mentions élogieuses des vitraux de Chartres, on n'y trouve guère de renseignements ou de reproductions de quelque valeur[3]. Il faut cependant excepter les *Monuments français inédits pour servir à l'histoire des arts*. Le texte de cet ouvrage, publié en 1839 par Pottier, n'offre pas grand intérêt, au moins à notre point de vue ; mais le recueil de planches coloriées, qui porte la date de 1825, mérite une plus grande attention. Willemin y a reproduit, avec une exactitude qui était alors une nouveauté, un grand nombre d'œuvres du moyen âge, parmi lesquelles figurent, entièrement ou en partie, plusieurs de nos vitraux. Quelques-unes de ces planches ont été copiées dans le recueil de R. de Gaignières ; mais d'autres, les meilleures, ont été dessinées d'après les originaux. Bien que ces reproductions ne réalisent pas toutes les qualités qu'on exigerait aujourd'hui, il faut reconnaître qu'elles marquent un progrès notable sur tout ce qu'on avait produit jusqu'alors dans le même genre. Willemin a vu, dans ses modèles, non seulement des documents historiques ou généalogiques, mais de véritables œuvres d'art dont il s'est efforcé de rendre l'aspect aussi exactement que le lui permettaient les moyens encore assez imparfaits dont il disposait. Il a reproduit des motifs de pure décoration, panneaux de grisaille, bordures, ce que personne n'avait encore fait. En feuilletant ce recueil, on s'aperçoit qu'il date d'une époque où la science archéologique entrait dans des voies nouvelles.

II

L'étude des vitraux de Notre-Dame de Chartres a bénéficié du mouvement archéologique

1. *Annuaire du département d'Eure-et-Loir pour l'année 1839*, p. 271.

2. *Cathédrale de Chartres. Recherches sur l'époque à laquelle l'édifice actuel a été construit*, par MM. Rossard de Mianville et Chasles. Voir notre bibliographie.

3. C'est uniquement pour ne rien omettre que nous mentionnons la *Collection de costumes, armes et meubles, pour servir à l'histoire de France*, par le comte H. de Vieil-Castel (1828-1833), où quelques vitraux de Chartres sont reproduits — s'il est permis ici d'employer ce terme. Il est difficile d'imaginer quelque chose de plus ridiculement infidèle que les planches de cet ouvrage.

du milieu du siècle dernier. Tous les archéologues de l'époque les ont cités, et, plus d'une fois, ont eu recours aux lumières des érudits chartrains. Ceux-ci, formés par la lecture des ouvrages des maîtres, ont consacré à nos verrières plusieurs bons travaux. Parmi les publications et les études nées de cet échange d'idées, deux sont particulièrement remarquables : la *Monographie de Notre-Dame de Chartres,* entreprise par le ministère de l'instruction publique, et le chapitre sur les vitraux de la cathédrale inséré par l'abbé Bulteau dans sa *Description,* publiée en 1850.

C'est à l'archéologue normand Hyacinthe Langlois qu'est dû l'un des premiers ouvrages sérieux sur l'histoire du vitrail : le *Mémoire sur la peinture sur verre,* publié dès 1823, première ébauche de l'*Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre,* qui parut neuf ans plus tard. A l'époque où il écrivit son *Mémoire*, Langlois venait de découvrir sur un vitrail de la cathédrale de Rouen la signature du verrier chartrain Clément[1]. Il reconnut l'intérêt de cette inscription, mais il se trompa en faisant vivre Clément à la fin du XIII^e^ siècle. Cette méprise de Langlois a, depuis, induit en erreur plusieurs auteurs qui ont accepté ses conclusions sans les contrôler[2].

Peu après l'apparition du *Mémoire* de Langlois, F. de Lasteyrie entreprenait la publication de son *Histoire de la Peinture sur verre.* Ce magnifique ouvrage ne fut achevé qu'en 1857, mais les livraisons concernant les vitraux de Chartres avaient déjà paru en 1844. L'étude qui leur est consacrée débute par un éloge enthousiaste de la vitrerie chartraine; cette belle page a été plusieurs fois reproduite et citée ; mais, la plupart du temps, d'une manière si peu fidèle que nous n'hésitons pas à la transcrire ici :

> La cathédrale de Chartres offre au peintre-verrier un des plus parfaits modèles qu'il puisse étudier; et si, comme exécution de détail, on a été beaucoup plus loin, il n'existe, j'ose le dire, rien de plus complet, rien de plus admirable comme décoration et entente des effets. Chartres est un type; c'est un type parfait, et, comme tel nous devons en faire l'objet d'une étude minutieuse et approfondie.
>
> Et d'abord jetons un coup d'œil sur l'effet général de la vitrerie. Cet effet, soyons-en convaincus, n'est pas un simple résultat du jeu de la lumière à travers l'assemblage fortuit de verres colorés. C'est un effet produit sciemment et savamment cherché par l'artiste; tout est rationnel et symbolique. Voyez, l'obscurité pieuse qui règne au seuil du temple, se dissipe légèrement en approchant du centre de la croix, emprunte des couleurs plus vives à la palette du peintre en tournant autour du chœur, puis, enfin, fait place, dans le sanctuaire, aux tons vifs et brillants qui s'échappent de la voûte. Que de poésie dans cette immense gamme de tons si habilement ménagés, admirable symbole de la lumière chrétienne qui s'échappe à grands flots du sommet de la croix, et jette encore une lumière amoindrie sur ceux qui s'en éloignent!
>
> Le génie, je le sais, échappe à l'analyse; et pourtant je ne connais pas d'étude plus intéressante que de rechercher par quels moyens un grand artiste a pu produire les effets qui nous frappent. Presque toujours ces moyens sont fort simples. Dans les nefs latérales, des verrières aux tons froids, chargées de nombreux sujets dont les personnages se pressent en foule dans les cadres fort rétrécis. Les fonds eux-mêmes, couverts de divers ornements, sont formés d'un nombre

1. On connut bientôt à Chartres l'inscription du vitrail de Rouen. Langlois fit part de sa découverte, dès le mois de juillet 1823, à M. Bréham, organiste à la cathédrale, qui était comme lui originaire de Pont-de-l'Arche (ms. 1509, p. VII et VIII).

2. Voir plus haut, p. 10.

infini de morceaux de verre, dont les joints rapprochés ajoutent encore à l'obscurité de la teinte générale. C'est une habile application du style *légendaire*, et le choix même des sujets se trouve ici d'accord avec la place qu'ils occupent.

Les mêmes tons dominent dans les hautes fenêtres de la nef centrale; mais là, les figures plus grandes et les fonds plus unis livrent au jour plus d'accès, et laissent une lumière vague circuler sous la voûte.

Lorsqu'on arrive au centre de la croix, le bas des ailes latérales est également plongé dans une obscurité que la masse des portails rend plus complète. Mais, des roses placées au sommet des transepts, une lumière harmonieuse et irisée descend obliquement jusqu'à l'entrée du chœur, pour s'y confondre avec les teintes mystérieuses de la nef; et la galerie qui règne au-dessous de ces roses semble elle-même destinée à établir une transition entre leurs parties diaphanes et les masses opaques qui les supportent.

Autour du chœur sont les chapelles. Là règne encore, si je puis le dire, une lumineuse obscurité. Là nous trouvons encore les vitres légendaires aux fonds si richement ornés; mais le ton général du tableau n'est déjà plus le même; il se colore de teintes plus chaudes, et là, pour me servir d'une expression souvent employée, le peintre a répandu à profusion la topaze, l'émeraude et le rubis, immortelle couronne destinée à briller au front du roi des cieux, représenté par son Église.

Au milieu de l'auréole de ces saintes chapelles, s'élève le sanctuaire éblouissant de clarté, comme Jésus radieux au milieu des apôtres, et des torrents de lumière chaudement colorée descendent dans le chœur, à travers les figures gigantesques qui couvrent ses verrières. Il semble ici que l'artiste ait dérobé un rayon de lumière divine pour ranimer son œuvre; rayon éblouissant d'abord, et dont l'harmonie décroissante vient mourir à l'entrée du sanctuaire, comme pour indiquer la place où le chrétien entre en communion avec son Dieu.

Mais de si simples paroles ont peine à rendre les prodigieux effets dont l'œil est frappé sous les voûtes de Chartres, comment pourraient-elles rendre la pieuse impression que l'âme éprouve à cette vue? Comment pourraient-elles indiquer les nuances toujours nouvelles d'un tableau qui varie à toutes les heures du jour, selon toutes les circonstances de lumière ou de saison? Laissons donc cet admirable ensemble que ma plume ne pourrait jamais décrire, comme mon âme l'a senti, et passons à des détails, dont la description n'est pas moins digne d'intérêt.

Dans son enthousiasme, l'auteur ne semble pas avoir remarqué à quel point les suppressions du XVIII^e^ siècle ont nui à l'effet d'ensemble des vitraux. Là où il a cru voir des « torrents de lumière chaudement colorée », il n'y a plus, hélas, qu'un jour violent qui détruit l'harmonie créée par les verriers du XIII^e^ siècle. Quant au symbolisme purement subjectif exposé dans certains passages, il ne faut pas lui attribuer plus d'importance que l'auteur lui-même ne semble lui en avoir donné.

L'ouvrage de F. de Lasteyrie contient une description sommaire de toutes les verrières de Notre-Dame de Chartres. L'auteur avait eu communication, par l'intermédiaire de Lejeune, du manuscrit de Pintard ; c'est aussi Lejeune, très probablement, qui lui avait fait connaître les pièces d'archives dont le texte est inséré dans son étude. Il avait également correspondu avec Hérisson.

Le texte est accompagné d'une illustration assez copieuse; vingt-trois sujets, dont cinq dessins de bordures, y sont reproduits en neuf planches coloriées.

Il est évidemment facile, après plus de trois quarts de siècle, de critiquer l'*Histoire de la Peinture sur verre*. On y trouve, en ce qui concerne Chartres, quelques inexactitudes; certaines dates ou identifications admises par l'auteur ne sont pas soutenables. Il ne faut

pas perdre de vue que F. de Lasteyrie écrivait vers 1840 et que la branche de la science archéologique à laquelle il s'intéressait ne s'était guère développée avant lui; il ne conviendrait donc pas d'apprécier son ouvrage avec sévérité. Les initiateurs sont excusables de ne pas produire des travaux définitifs. F. de Lasteyrie « a fait ce que le temps demandait : il a dit où se trouvaient les vitraux du XIIIe siècle et il les a décrits. Voyager à travers la France à la recherche de nos anciennes verrières, savoir en comprendre les sujets, les dessiner, n'était pas alors un si mince mérite[1] ». Les illustrations de F. de Lasteyrie furent aussitôt reproduites dans un bon nombre d'ouvrages; mais, à cause de son prix élevé, l'*Histoire de la Peinture sur verre* ne pouvait être possédée que par un petit nombre de privilégiés.

Aussi, en rendant compte des passages concernant nos verrières, le *Journal de Chartres* exprimait le désir de les voir édités à part, pour la plus grande commodité des visiteurs et des archéologues[2]. Ce vœu ne se réalisa pas; cependant le résultat des études de F. de Lasteyrie fut bientôt connu du public chartrain. Benoît, en effet, utilisa largement l'*Histoire de la Peinture sur verre* dans une bonne étude publiée dans l'*Annuaire du département d'Eure-et-Loir pour 1845*[3]. Ce travail d'ailleurs est plus qu'un simple résumé; l'auteur y a mis des observations et des appréciations personnelles. La plupart des inscriptions y sont reproduites avec soin; Benoît avait eu recours pour ce travail à un archéologue chartrain déjà bien connu, Paul Durand (1806-1882).

Personne en effet n'eût été plus capable de l'aider que ce savant qui avait abandonné de bonne heure la carrière médicale pour s'adonner entièrement aux études archéologiques. Nul sans doute, à cette époque, ne connaissait mieux que lui les vitraux de Notre-Dame de Chartres. Dès 1832 — il avait alors environ vingt-cinq ans — il les dessinait[4]; peu après, en 1837, il copiait, pour son usage, le manuscrit de Pintard, dont on retrouve le texte à la base de toutes les études modernes[5]. En 1845, il avait déjà donné à Didron, qu'il connaissait personnellement et avec qui il avait voyagé en Orient, quelques croquis pour l'*Iconographie chrétienne* ainsi que pour les *Annales archéologiques* nouvellement fondées.

Les circonstances permirent à Durand de faire beaucoup mieux. Plusieurs reproductions de vitraux, d'après ses dessins, parurent dans la grande *Monographie* de Notre-Dame de Chartres, entreprise, presque aussitôt après l'incendie de 1836, par le ministre de l'instruction publique, M. de Salvandy.

Nous n'avons pas à raconter l'histoire, assez complexe, de cet ouvrage qui parut avec lenteur, de 1842 à 1858, sous la direction de Lassus, et fut achevé sur un plan moins vaste que celui qui avait été conçu à l'origine. Nous ne nous occuperons que de ce qui concerne les vitraux. Les trente-cinq dernières planches leur sont consacrées; elles sont

1. E. Mâle, *La peinture sur verre en France*, dans l'*Histoire de l'Art* d'A. Michel, tome II, p. 372.
2. *Journal de Chartres* du 14 mars 1844.
3. *Notes pour servir à l'histoire de la cathédrale de Chartres. Verrières* (*Annuaire du département d'Eure-et-Loir pour 1845*, p. 404).
4. Ms. 1763, f. 24 v°.
5. Ms. 1759-1760.

dues principalement à Paul Durand qui les a dessinées lui-même, ou a exécuté sur les originaux les calques dont on a fait la réduction[1].

Les travaux de Paul Durand, déjà commencés en 1844[2], étaient en pleine activité vers 1850. Cette année-là, ainsi que nous le savons par les notes personnelles de l'artiste[3], par l'*Annuaire* d'Eure-et-Loir[4] et par la *Description* de l'abbé Bulteau[5], les vitraux de Charlemagne et de saint Jacques étaient déjà reproduits ; les calques de ceux de la façade occidentale étaient faits ; et la cinquième livraison de la *Monographie*, contenant la reproduction de la grisaille du chanoine Thierry, était sur le point de paraître[6].

Dix-sept verrières seulement ont été publiées dans la *Monographie*. C'est peu ; cela suffit cependant à faire connaître le style de la vitrerie chartraine, car les verrières reproduites ont été choisies parmi les plus caractéristiques dans chaque genre. On a eu recours à trois procédés : la gravure au trait, spécialement pour les reproductions à faible échelle ; la chromolithographie à deux teintes, qui suffit à donner une très juste idée du dessin des originaux ; enfin la chromolithographie proprement dite. Les planches exécutées à l'aide de ce dernier procédé sont magnifiques et doivent être mises au nombre des meilleures productions de ce genre.

Malgré la valeur incontestable des planches de la *Monographie*, il est permis d'en critiquer quelques détails. On peut regretter que le dessinateur ait parfois atténué certaines rudesses, redressé certaines irrégularités. En outre, ce qui est plus grave, il n'a pas hésité, la plupart du temps, à restituer les pièces manquantes. La belle reproduction de la grisaille du chanoine Thierry fait exception ; les mutilations de l'original y sont franchement accusées ; mais presque toutes les autres planches paraissent avoir été dessinées d'après des vitraux intacts. Pas un morceau de verre, par exemple, ne semble manquer dans les trois grands vitraux de la façade occidentale ; tous ceux pourtant qui les ont vus avant leur dernière restauration savent qu'ils étaient criblés de lacunes. Paul Durand, très respectueux des œuvres d'art léguées par le passé, s'est expliqué quelque part sur ces restaurations « faites seulement sur le papier ». Elles lui paraissaient sans danger, car, disait-il, « on trouvera toujours les originaux dans l'état où les injures du temps les auront mis[7] ». Nous pensons que c'est le contraire qui est vrai. Bien qu'il ne faille restaurer les œuvres d'art qu'avec la plus grande discrétion, on ne peut toujours les laisser dans un état de délabrement qui les dépare et finirait même par en compromettre l'existence. Quant au dessin, sa principale utilité consiste à faire connaître l'état de l'original antérieurement à sa restau-

1. La reproduction du vitrail de l'Enfant Prodigue est l'œuvre de Lassus ; elle avait été exposée au Salon dès 1836. (Doublet de Boisthibault, *La cathédrale de Chartres, ses historiens modernes, ses restaurations*, Chartres, Labalte, s. d. [1839].)

2. *Annuaire du département d'Eure-et-Loir pour 1845*, p. 408.

3. Ms. 1763, f. 10.

4. *Annuaire du département d'Eure-et-Loir pour 1850*, p. 385.

5. *Description de la cathédrale de Chartres*, p. 257.

6. D'après le baron de Guilhermy (Bib. Nat. ms. nouv. acq. fr. 6098), la partie supérieure du vitrail de saint Eustache était échafaudée (sans doute à l'occasion des travaux de P. Durand) en octobre 1856.

7. *Monographie de Notre-Dame de Chartres. Explication des planches*, p. 136.

ration, afin que l'archéologue puisse distinguer sans crainte d'erreur les parties restituées. La première qualité d'une reproduction est donc une exactitude servile. Paul Durand ne s'en est pas assez souvenu, ce qui n'a pas toujours été sans inconvénient[1], car, depuis son époque, nos verrières ont subi des restaurations qu'il n'avait pas prévues et que sans doute il n'aurait pas complètement approuvées.

Tout en faisant ces légères réserves, il faut reconnaître que Paul Durand a fait preuve d'un talent très remarquable de dessinateur. Mieux encore qu'en feuilletant la *Monographie*, où l'interprétation du lithographe a pu quelquefois modifier légèrement son œuvre, on s'en rend compte lorsqu'on étudie ceux de ses dessins originaux, publiés ou inédits, qui appartiennent aujourd'hui à la bibliothèque de Chartres. Deux recueils surtout où l'on a rassemblé les documents graphiques se rapportant aux vitraux légendaires de saint Jacques[2] et de Charlemagne[3] attestent le soin extrême qu'il apportait à ses travaux. On y trouve des tracés d'armatures dessinés d'après des mesures prises avec une exactitude scrupuleuse, des inscriptions et des détails calqués avec la plus grande fidélité.

La publication de la *Monographie* ayant été arrêtée par mesure d'économie — les planches lithographiées revenaient, paraît-il, à un prix considérable —, Paul Durand, sur de pressantes instances du ministre de l'instruction publique (1874), accepta d'écrire un texte explicatif pour les livraisons parues. L'ouvrage, qui fut probablement rédigé en majeure partie vers 1875, ne parut qu'en 1881, l'année qui précéda celle de la mort de l'auteur. C'est un livre dont les proportions modestes ne répondent guère à l'importance de l'ouvrage dont il est le complément. On y trouve une description assez sommaire des verrières reproduites. Sans doute, on peut le consulter avec intérêt et profit; mais on s'aperçoit, en l'étudiant, que l'artiste, chez Paul Durand, était supérieur à l'historien. Il a vivement senti la beauté de nos vitraux, il l'a fidèlement rendue ; mais, ainsi qu'on peut le remarquer en bien des endroits de son livre, il n'était pas assez versé dans la connaissance des textes anciens concernant l'histoire locale ou la littérature ecclésiastique pour être un archéologue accompli. Il possédait, il est vrai, une culture peu commune, mais ses lectures et ses voyages avaient eu surtout pour but la connaissance de l'iconographie orientale. La valeur, d'ailleurs réelle, de ses descriptions est dépassée par celle de ses dessins. Il avait retrouvé la manière du XIII^e^ siècle à tel point que certains de ses croquis rappellent d'une manière frappante les dessins de Vilard de Honnecourt. Plus que tout autre, il a contribué à faire connaître les vitraux de Notre-Dame de Chartres : jusque-là, lorsqu'on voulait en reproduire des sujets, on se contentait presque toujours de copier les dessins, très insuffisants, de la collection de R. de Gaignières; grâce à Paul Durand, on put recourir à une source plus pure; c'est en effet aux belles planches de la *Monographie* que sont empruntées la plupart des reproductions de nos vitraux insérées dans les ouvrages modernes sur les beaux-arts et jusque dans les livres de vulgarisation les plus modestes.

1. M. le chanoine Métais a été induit en erreur par une des planches de la *Monographie*, au sujet de la bordure de la fenêtre centrale de la façade ouest, dans sa *Note sur la restauration des vitraux de la cathédrale de Chartres*.
2. Ms. 1761.
3. Ms. 1762.

Pendant que les livraisons de la *Monographie* se suivaient avec lenteur, d'autres publications témoignaient de l'intérêt croissant qu'on portait alors à l'art du moyen âge. C'est de 1841 à 1844 que parut l'ouvrage monumental des PP. Cahier et Martin sur les vitraux du XIII^e^ siècle de la cathédrale de Bourges. Le P. Cahier était un érudit connaissant à fond les écrits des Pères et des théologiens du moyen âge; le P. Martin, un artiste familiarisé avec le style des vitraux des XII^e^ et XIII^e^ siècles. Ces deux hommes étaient faits pour se compléter : de leur collaboration naquit un ouvrage qui, après plus de quatre-vingts ans, n'a guère perdu de sa valeur. Bien que la *Monographie* de Bourges ne se rattache que d'assez loin à notre sujet, nous devons la mentionner, car le P. Cahier a souvent établi des rapprochements entre nos vitraux et ceux qu'il décrivait. Certains sujets traités à Bourges — et ce sont justement ceux dont l'interprétation demande le plus de science théologique — le sont également à Chartres; les explications qu'en a données le P. Cahier s'appliquent à nos verrières aussi bien qu'à celles de Bourges.

Un peu plus tard, le P. Martin s'est occupé des vitraux de Notre-Dame de Chartres dans son étude sur les *Ornements peints sur verre et sculptés* publiée dans les *Mélanges d'archéologie* du P. Cahier. Ainsi que le titre l'indique, l'auteur s'est placé au point de vue décoratif. Le texte est accompagné de planches en couleur dont plusieurs reproduisent des détails d'ornementation empruntés à nos verrières.

Didron avait accepté d'écrire la partie descriptive de la *Monographie* de Notre-Dame de Chartres, mais le projet ne fut pas réalisé. Comme nous le verrons plus loin, Didron est intervenu avec vigueur en faveur des vitraux de Chartres à une époque où ils étaient menacés d'une restauration générale qui eût été désastreuse, mais il ne leur a consacré aucune étude de quelque importance. Il a seulement inséré dans ses *Annales archéologiques*, en 1845, 1846 et 1848, quelques dessins de Viollet-le-Duc qui, depuis longtemps déjà, étudiait la cathédrale de Chartres à laquelle il avait voué une profonde admiration[1].

C'est un peu plus tard, dans son *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, que Viollet-le-Duc a étudié l'art du vitrail. Il ne faut pas y chercher de renseignements sur le symbolisme ou la théologie, ni même sur l'iconographie, choses que l'auteur ne connaissait guère; Viollet-le-Duc a traité la question en artiste uniquement préoccupé des lignes et des couleurs. A ce point de vue, l'article *Vitrail* est excellent; on comprend, en le lisant, à quel point les verriers du moyen âge ont eu le sens de la décoration et quel parti ils ont su tirer des moyens dont ils disposaient. Les vitraux de Chartres y sont souvent cités; le texte est accompagné de quelques dessins exécutés d'après la *Monographie*. Plusieurs pages sont consacrées à l'étude de ce chef-d'œuvre d'art décoratif qu'est notre arbre de Jessé.

Au milieu du siècle dernier, la cathédrale de Chartres, qui déjà avait été l'objet d'excellentes études de détail, n'était encore décrite dans aucun ouvrage digne d'elle.

1. Ainsi qu'on peut s'en rendre compte à la lecture du *Dictionnaire de l'architecture*, Viollet-le-Duc étudiait Notre-Dame de Chartres dès 1835 ; il n'avait alors que vingt et un ans. Voir aussi PAUL GOUT, *Viollet-le-Duc, sa vie, son œuvre, sa doctrine* (Paris, 1914), p. 32.

Avant cette époque, entreprendre une pareille tâche eût été prématuré, mais les progrès de la science archéologique et de l'histoire locale avaient rendu la chose moins difficile. Le projet en fut conçu et mis à exécution par un jeune prêtre originaire du diocèse de Cambrai, l'abbé Bulteau, qui, depuis le début de l'année 1845, exerçait à Chartres les fonctions de vicaire à la paroisse Notre-Dame[1]. Son ouvrage parut en 1850 sous le titre de *Description de la cathédrale de Chartres*.

L'un des chapitres, le seul dont nous ayons à nous occuper, est consacré aux vitraux. La voie avait été frayée à l'abbé Bulteau par F. de Lasteyrie et le P. Cahier; il a su mettre à profit leurs travaux et s'inspirer de leur méthode. Comme le savant auteur de la monographie des vitraux de Bourges, mais avec une brièveté plus grande, commandée par les proportions modestes de l'ouvrage, il a interprété les scènes représentées dans nos verrières à l'aide des documents du moyen âge, et cette méthode lui a permis, dans la plupart des cas, de les identifier. On ne trouve plus dans la *Description* de formules du genre de celles-ci, prises au hasard dans le manuscrit de Pintard : « un roy parlant à une personne », ou : « deux personnes qui marchent chargés de quelque chose » ; l'auteur a su reconnaître le sujet de presque tous les médaillons des vitraux légendaires. On peut cependant regretter qu'il n'ait pas suivi jusqu'au bout la bonne voie où il s'était engagé. Il cite deux fois les Bollandistes[2] ; quatre fois la *Légende dorée*[3] ; une fois Surius[4] ; une fois « tous les anciens bréviaires de Chartres[5] » sans préciser davantage, une fois « tous les anciens hagiographes[6] ». L'unique source à laquelle il se réfère dans les autres cas est le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais; il y renvoie au bas de presque toutes les pages. Sans doute, on trouve d'utiles renseignements dans cet ouvrage où sont résumés beaucoup d'anciens récits hagiographiques; il eût mieux valu cependant remonter plus haut, jusqu'aux textes contenus dans les manuscrits liturgiques en usage à Chartres à l'époque de la construction de la cathédrale. En y recourant, Bulteau se serait expliqué certaines particularités qu'il n'a pas comprises[7] et aurait évité quelques grosses erreurs[8].

Grâce aux travaux des Bollandistes, de telles recherches sont aujourd'hui assez faciles. Pour savoir ce que contiennent nos anciens manuscrits liturgiques, il suffit souvent de

1. L'abbé Bulteau, né en 1816, succéda, comme vicaire à la paroisse Notre-Dame, à l'abbé Édouard Pie — devenu dans la suite évêque de Poitiers et cardinal — nommé vicaire général le 4 janvier 1845. Le dernier *Breve carnotense* où figure son nom est celui de 1850 ; il rentra dans le diocèse de Cambrai peu après la publication de son livre, après avoir refusé, dit Bohaire (*Diocèse de Chartres, Chronologie des évêques, des curés*, etc.), la cure de Santilly. Son portrait a été exécuté en lithographie par H. Garnier (1848).

2. Pp. 219 et 233.

3. Pp. 200, 230, 235, 262.

4. P. 232.

5. P. 232.

6. P. 235.

7. Parmi un assez grand nombre de scènes que Bulteau n'a pas comprises ou dont il ne s'est pas expliqué certains détails, faute d'avoir étudié les textes hagiographiques contemporains, nous citerons les suivantes : vitrail de sainte Madeleine : sainte Madeleine descend d'un vaisseau muni d'une voilure ; vitrail de saint Antoine : le saint fait entrer sa sœur dans un monastère ; vitrail de saint Silvestre : funérailles de saint Timothée en présence de Théona ; vitrail des saints Savinien et Potentien : saint Savinien marque du signe de la croix les murs de la ville de Sens.

8. Si Bulteau avait connu les anciens actes de saint Pantaléon, il n'aurait pas cru voir dans le vitrail qui lui est consacré l'histoire de saint Quentin. N'ayant lu la vie de saint Germain d'Auxerre que dans la *Légende dorée* ou dans le *Miroir historial*, dont les récits diffèrent beaucoup de celui des anciens actes incorporés à la liturgie chartraine, il n'a pas reconnu l'histoire de ce saint dans le vitrail où elle est représentée.

recourir aux *Acta Sanctorum* et au catalogue spécial des manuscrits hagiographiques de la bibliothèque de Chartres[1]. Il n'en était pas de même il y a quatre-vingts ans. Une étude attentive des manuscrits, dont il n'existait même pas un bon catalogue, eût été nécessaire, et l'abbé Bulteau qui devait son temps, avant tout, au ministère paroissial, était un homme trop occupé par ailleurs pour entreprendre un aussi long travail.

Peut-être aussi avait-il hâte de terminer son livre. On peut y relever, en particulier dans le chapitre qui nous intéresse, des indices de précipitation : certaines références sont inexactes ; peu de sources manuscrites ont été utilisées ; il y a même quelques fautes grossières qui sont probablement le fait de l'imprimeur plutôt que de l'auteur, mais n'en sont pas moins choquantes[2]. En lisant ce chapitre, on se sent en présence d'un travail rédigé par un homme bien préparé, possédant des connaissances archéologiques peu communes à son époque, mais ayant travaillé avec une trop grande hâte.

L'abbé Bulteau, d'ailleurs, considérait sa *Description* comme un ouvrage provisoire ; il espérait faire mieux plus tard. « Notre dessein, écrivait-il dans l'avant-propos, est de publier une *Monographie générale* de notre incomparable basilique ; peut-être ferons-nous paraître dès l'année prochaine le premier volume qui contiendra la description complète et comparée des verrières peintes. » Pour parler ainsi, il fallait qu'il eût déjà poussé assez avant son travail. Nous avons l'idée de ce qu'aurait été cette description plus complète par la notice consacrée au vitrail de saint Jean : les citations sont plus développées, mais les sources sont les mêmes.

Des événements imprévus retardèrent longtemps l'accomplissement des projets de l'abbé Bulteau. Rentré dans son diocèse en 1851, il ne se crut sans doute plus en mesure d'achever sa *Monographie* ; une œuvre de ce genre ne peut guère être exécutée que sur place. C'est seulement une vingtaine d'années plus tard, une fois terminée la guerre de 1870, qu'il paraît s'être remis à ses études chartraines, après s'être assuré le concours du chanoine Brou.

Il n'y avait alors personne, dans le clergé de Chartres, qui fût plus qualifié pour collaborer aux travaux de l'abbé Bulteau. M. Brou — qui, encore enfant, avait la *Parthénie* de Roulliard dans son pupitre d'écolier — avait la passion de l'histoire religieuse locale et de l'archéologie. Un impérieux devoir d'état, la direction de l'établissement d'enseignement fondé par son père, l'avait longtemps éloigné de ses études favorites ; lorsqu'il devint le correspondant de l'abbé Bulteau, alors curé de Wambaix (Nord), il avait abandonné depuis quelques années la carrière de l'enseignement (1865) et était chanoine titulaire de Chartres. Agé d'une cinquantaine d'années — il était né en 1821 — libre de son temps, il prit son rôle tout à fait à cœur et mit son intelligence et son activité au service des projets de l'abbé Bulteau, voyant dans cette collaboration la manière la plus conforme à ses aptitudes de travailler à la gloire de Notre-Dame de Chartres.

1. *Catalogus codicum hagiographicorum latinorum bibliothecæ publicæ civitatis carnotensis* (Extrait des *Analecta Bollandiana*, 1889).

2. Par exemple, p. 250, *Pontivy* au lieu de *Pontigny*.

En 1872 parut la *Petite Monographie de la cathédrale de Chartres*, livre rare aujourd'hui, mais dont le texte se retrouve en grande partie dans le *Guide chartrain* de l'abbé Clerval. Le chapitre concernant les vitraux n'est guère que le résumé de celui de la *Description* publiée vingt-deux ans plus tôt ; on y trouve cependant quelques remarques nouvelles qu'il faut sans doute mettre au nombre des « renseignements précieux » que l'auteur confesse devoir au chanoine Brou.

A l'époque où paraissait la *Petite Monographie*, la correspondance était plus assidue que jamais entre le chanoine de Chartres et le curé de Wambaix. Il s'agissait, cette fois, de la préparation du grand ouvrage annoncé dès 1850 et dont les circonstances avaient toujours, depuis lors, retardé la réalisation.

Grâce à l'amabilité du possesseur de ces précieux documents[1], nous avons pu prendre connaissance des lettres écrites à l'abbé Bulteau, de 1872 à 1877, par le chanoine Brou. Elles donnent la plus haute idée du jugement, de la sagacité et de la probité scientifique de leur auteur[2]. M. Brou n'avait peut-être pas une érudition très étendue — il dit lui-même, non certainement sans quelque exagération, qu'il « n'a guère jamais lu d'autre livre, en fait d'archéologie, que la cathédrale de Chartres en chair et en os[3] » — ; mais, par contre, grâce à de patientes observations, il avait su faire la lumière sur plusieurs points obscurs relatifs à l'histoire et à la description du monument à l'étude duquel il s'était consacré.

Il est souvent question, dans cette correspondance, des vitraux de la cathédrale. M. Brou rectifie certaines erreurs contenues dans la *Description* ; il signale à l'auteur les remaniements exécutés depuis 1850 ; il le tient au courant de ses recherches, malheureusement infructueuses, au sujet de l'interprétation du « vitrail inconnu », resté inexpliqué dans la *Description*[4]. En 1875, il annonce à l'abbé Bulteau qu'il espère obtenir la collaboration d'un professeur du petit séminaire de Saint-Cheron, l'abbé Desvaux, qui s'est mis à étudier les vitraux. « Muni d'une longue-vue extrêmement puissante, il apporte dans cette étude une sagacité surprenante, et son travail serait à *ma* disposition, et même à *notre* disposition, pour peu que je lui en exprimasse le désir. Il passe des quatre, cinq heures et plus à examiner un seul vitrail ; ses notes me paraissent d'une véritable importance[5]... » Cet espoir fut déçu ; nommé l'année suivante curé de Courtalain, l'abbé Desvaux dut interrompre son travail[6].

1. M. l'abbé Chanteux, curé de Marchéville, que nous sommes heureux de remercier publiquement.

2. Elles abondent en renseignements et en anecdotes concernant la société chartraine de l'époque. L'auteur y fait preuve d'originalité : la plupart des lettres, bien qu'écrites de sa main, sont censées avoir été rédigées par un secrétaire qui mêle ses réflexions personnelles à celles de son « patron ». Quelques-unes cependant ont été écrites par des élèves de la maîtrise ou du petit séminaire de Saint-Cheron, en particulier par Henri Durcau, mort depuis (1907) curé de Hanches.

3. Lettre du 19 novembre 1874.

4. Lettres des 16 août 1872 ; 18 septembre 1873 ; 24 octobre 1873 ; 14 juin 1874 ; 4 décembre 1874 ; 31 août 1876. Il annonce quelque part qu'il va repasser, à cette intention, « tout son Ribadeineira » et voir « tous les vieux bréviaires chartrains ». Il est étonnant qu'il n'ait pas trouvé l'interprétation du fameux « vitrail inconnu » dans le manuscrit 500 de la bibliothèque de Chartres, qu'il a pourtant consulté. Il manquait au chanoine Brou d'être paléographe ; il lisait péniblement les manuscrits et était parfois forcé de recourir à l'aide de personnes qui n'étaient pas toujours disposées à lui rendre ce service.

5. Lettre du 10 juillet 1875.

6. Il fut dans la suite curé de Senonches et mourut en 1894 curé de la Madeleine de Châteaudun.

D'ailleurs, à la même époque, et pour des raisons qui ne relevaient que très indirectement de l'archéologie, la publication de la grande *Monographie*, dont un bon nombre de feuilles étaient déjà composées, fut arrêtée. Le chanoine Brou n'abandonna pas pour cela ses études, et, plus que jamais peut-être, s'occupa des vitraux. Leur restauration était commencée : il en consigna la marche, jour par jour, dans ses notes personnelles[1], appréciant avec un jugement très sûr les travaux qui avaient lieu sous ses yeux. Il fournit à l'abbé Goussard le fond, et souvent même la forme, des articles publiés à ce sujet dans *La Voix de Notre-Dame de Chartres*[2]. C'est avec lui que se mettaient en rapport les archéologues et les artistes qui venaient à Chartres pour étudier les vitraux de la cathédrale[3].

Lorsque le projet d'éditer la *Monographie* fut repris, quelques années plus tard (1881), par la Société archéologique d'Eure-et-Loir, le chanoine Brou accepta d'en surveiller l'exécution. Quand l'impression de l'ouvrage put commencer (1885), l'auteur était mort depuis environ trois ans (1882) ; M. Brou assuma à lui seul la direction de l'entreprise. Lorsqu'il vint lui-même à mourir (1893), âgé d'environ soixante-douze ans, l'ouvrage était encore inachevé, et, entre autres chapitres, celui des vitraux n'était pas encore paru. La Société archéologique d'Eure-et-Loir prit le parti de compléter l'ouvrage en empruntant simplement les parties manquantes à la *Description* parue en 1850 ; le chapitre qui concerne les vitraux n'a donc profité d'aucune des recherches qui avaient été faites depuis près de cinquante ans ; on s'est seulement contenté, tout en reproduisant servilement les erreurs qu'il contient, d'y adjoindre quelques notes qui n'ajoutent rien à sa valeur.

Avant de mourir, l'abbé Bulteau, conscient de l'imperfection de son œuvre, n'avait pas craint, en véritable savant, d'exprimer sa pensée à ce sujet : « Loin de moi de croire que j'aie dit le dernier mot sur la cathédrale de Chartres, écrivait-il en 1881. Ma conviction au contraire est que je laisse à nos jeunes confrères de la Société[4] une vaste carrière encore libre. Avec les années qu'ils ont devant eux, avec les ressources qu'ils ont entre les mains, soit à la Bibliothèque communale, soit aux Archives du département, il leur sera facile de poursuivre des études spéciales, par exemple sur nos vitraux ou bien sur la clôture du chœur[5]... » C'est donc réaliser un vœu de l'abbé Bulteau que de refaire après lui, et en le prenant pour guide, une étude dont il a senti l'insuffisance.

Le texte de l'abbé Bulteau a eu le sort des planches de Paul Durand ; c'est là que se sont documentés tous ceux qui ont étudié nos vitraux depuis qu'il a été publié. Le baron de Guilhermy — un des meilleurs archéologues du siècle dernier — s'en est servi, en y ajoutant toutefois de judicieuses observations personnelles, lorsqu'il a composé sa *Description sommaire des vitraux de la cathédrale de Chartres*[6], travail inédit, que l'auteur

1. Dont nous avons eu communication grâce à la bienveillance de M. l'abbé Chanteux.

2. Ces articles sont d'autant plus précieux qu'aucun document relatif à ces travaux n'existe dans les dépôts accessibles aux travailleurs. Il est à regretter que *La Voix de Notre-Dame* n'ait pas enregistré avec la même fidélité les restaurations dont les vitraux de l'étage inférieur ont été l'objet depuis une trentaine d'années.

3. Voir par exemple notre bibliographie, VÉTAULT.

4. La Société archéologique d'Eure-et-Loir.

5. *Monographie*, I, p. IV.

6. Bib. Nat., ms. nouv. acq. fr. 6098, fol. 204-243.

rédigea « à la cour des comptes » de mars à juin 1858, par « délassement d'ennuyeuses occupations ». Il avait visité Chartres en octobre 1856 et pris des notes sur place.

Le livre de Bulteau a été largement utilisé par Lévy dans son *Histoire de la peinture sur verre en Europe* (1860) ; cet ouvrage renferme quelques bonnes reproductions par Capronnier. Parmi les auteurs qui appartiennent à la période que nous étudions, il faut citer E. de Lépinois, qui s'est inspiré du livre de l'abbé Bulteau en écrivant la description des vitraux de la cathédrale insérée dans son *Histoire de Chartres* (1854) ; et Lecoq, qui s'y est reporté toutes les fois que ses études locales lui en ont donné l'occasion[1].

Mentionnons aussi, parmi les érudits chartrains de la même époque, Doublet de Boisthibault (1800-1862) et Roux (1795-1861). Le premier a donné au *Bulletin archéologique* (1845) une note sans grand intérêt, et à la *Revue archéologique* (1857 et 1858) deux articles où il n'y a pas grand'chose à retenir[2] ; le second a proposé, d'ailleurs sans succès, à la Société archéologique d'Eure-et-Loir la publication du manuscrit de Pintard[3], dont il possédait la copie, déjà mentionnée, ayant appartenu à Hérisson[4].

III

Depuis les travaux de Paul Durand et de l'abbé Bulteau, les vitraux de Chartres n'ont été l'objet spécial d'aucun travail important, mais bien des questions de détail relatives à leur origine et à leur histoire ont été élucidées dans différents ouvrages publiés depuis une cinquantaine d'années. La plupart de ces ouvrages sont récents, beaucoup sont dus à des Chartrains ; l'heure n'est pas encore venue de prononcer sur eux des jugements définitifs ; c'est pourquoi nous ne ferons guère que les énumérer.

L'ouvrage de Westlake, *A history of design in painted glass*, publié à partir de 1879, est un des meilleurs ouvrages sur l'art du vitrail au moyen âge. L'auteur ne s'est pas contenté de décrire, mais, dit M. E. Mâle, « le premier il a entrevu des rapports[5] » entre les différents ateliers. Il cite fréquemment nos verrières, non seulement dans les chapitres qui leur sont spécialement consacrés, mais aussi, par exemple, à propos de celles de Saint-Denis, de Vendôme, d'York, de Cantorbéry. Il a vu et mis en lumière l'importance de l'école chartraine.

On trouve dans le livre de Vétault sur *Charlemagne* (1877) une bonne étude sur les

1. Par exemple dans ses *Causeries et Recherches beauceronnes* (1882), p. 19, à propos du vitrail légendaire de saint Eustache.

2. Voir notre bibliographie. Il existe aussi quelques renseignements, à peu près sans valeur, sur le même sujet, dans deux articles du même auteur : *Les Artistes au moyen âge* (*Revue archéologique*, 1850) et *Les Pinaigrier* (*Ibid.*, 1854) ; moins encore dans sa notice sur l'*Eure-et-Loir* insérée dans *La France*, par Loriol (Paris, 1836) ; dans ce dernier travail, en fait de renseignements sur les vitraux de la cathédrale, Doublet de Boisthibault se borne à dire que « Pinaigrier de Tours y a travaillé ».

3. S. A. E.-L., *P.-V.*, I, p. 85 (14 janvier 1858).

4. Nous ne devons pas omettre — pour la rareté de la chose — qu'en 1875, au petit séminaire, le jour de la fête de saint Cheron, le prédicateur, un certain abbé Poirier, auteur de *Conférences sur N.-D. de Chartres*, prit pour sujet de son discours l'explication du vitrail légendaire de saint Cheron qu'il avait étudié de près à l'aide des Bollandistes. (Lettre du chanoine Brou, 13 juin 1875.)

5. *La Peinture sur verre en France*, dans l'*Histoire de l'art* de A. Michel, tome II, 1re partie, p. 372.

sources littéraires utilisées pour la composition de la verrière qui raconte l'histoire du grand empereur.

Un archéologue qui a été longtemps notre concitoyen, M. F. de Mély, a publié en 1888, dans la *Revue de l'art chrétien*, une *Étude iconographique sur les vitraux du XIII^e^ siècle de la cathédrale de Chartres*. Dans une note lue en 1891 au Comité des travaux historiques et scientifiques, il a émis, après Westlake, l'hypothèse, généralement adoptée depuis, suivant laquelle l'image de Notre-Dame de la Belle-Verrière remonterait plus haut que les panneaux du XII^e^ siècle qui l'entourent, et serait, comme les vitraux de la façade occidentale, un reste précieux de la vitrerie de l'édifice détruit en 1194.

Quelque temps auparavant (1889), dans la *Revue de l'art chrétien*, M. de Mély avait proposé d'identifier le donateur d'une verrière avec le cardinal de Vancza. M. l'abbé Clerval contesta ses conclusions, et démontra, l'année suivante, que le donateur n'était autre qu'un membre de la famille chartraine des Chardonel. Nous avons déjà cité le *Guide chartrain* de l'abbé Clerval ; ainsi que nous l'avons dit plus haut, la description des vitraux qu'elle renferme est empruntée presque textuellement à la *Petite Monographie* de Bulteau ; on y trouve cependant quelques corrections judicieuses. Le texte du *Guide chartrain* a été utilisé par H. J. L. J. Massé dans son livre intitulé *The city of Chartres*.

M. R. Merlet, qui avait reconnu en 1891 les véritables donateurs d'un vitrail de l'ancienne chapelle des confesseurs, a écrit quelques pages sur *Les vitraux* dans le petit livre où il a décrit *La Cathédrale de Chartres*. Ces pages, très brèves et volontairement dépourvues de tout étalage d'érudition, sont évidemment le fruit d'études approfondies.

L'hypothèse de Westlake et de M. de Mély au sujet de Notre-Dame de la Belle-Verrière a été reprise par M. l'abbé Métais qui l'a exposée dans une note importante de son édition du *Cartulaire de Josaphat*. M. l'abbé Métais s'est également occupé du grand vitrail de la façade occidentale pour critiquer la disposition des panneaux adoptée au moment de la restauration de ce vitrail.

C'est au point de vue spécial des armoiries que M. le comte d'Armancourt a étudié nos vitraux dans ses *Notes héraldiques et généalogiques*, mais son travail est d'un intérêt plus général que le titre ne semblerait l'indiquer. Identifier un blason, c'est en effet, dans bien des cas, identifier un donateur et fixer approximativement la date de la donation. L'une des notices dont se compose l'étude de M. le comte d'Armancourt, celle qui est consacrée au vitrail de la chapelle Vendôme, a presque les proportions d'une monographie ; elle est accompagnée de reproductions faisant connaître l'aspect primitif de cette belle œuvre d'art si maltraitée au siècle dernier. Pour lui rendre sa beauté première, il a suffi au peintre-verrier qui l'a récemment restaurée (1920) de se conformer aux indications de M. le comte d'Armancourt.

Nos verrières ont été citées dans tous les ouvrages modernes concernant soit l'histoire générale des beaux-arts au moyen âge, soit l'histoire de la peinture sur verre. Nous ne pouvons les énumérer tous ; beaucoup, d'ailleurs, ne contiennent que des renseignements de seconde main.

Dans son livre sur *Les Vitraux*, M. Olivier Merson a souvent parlé de ceux de Chartres et en a donné quelques reproductions. Il y a pour nous moins à prendre dans *Le Vitrail* de M. L. Ottin.

Parmi nos contemporains, nul n'a utilisé avec plus de science et d'à-propos le témoignage de nos verrières que M. Émile Mâle. Il a emprunté à ce trésor d'iconographie une foule d'exemples cités dans ses admirables ouvrages sur l'art religieux des XII^e^ et XIII^e^ siècles. L'influence des ateliers où travaillaient les maîtres chartrains a été par lui mise en évidence dans les chapitres sur *La peinture sur verre en France* qu'il a écrits pour l'*Histoire de l'Art* publiée sous la direction de M. A. Michel.

L'Angleterre et l'Amérique envoient chaque année à Chartres un très grand nombre de visiteurs, dont beaucoup sont des connaisseurs très avertis. C'est de la collaboration d'un archéologue anglais et d'un artiste américain qu'est issu un des meilleurs ouvrages modernes sur le vitrail : *Stained Glass of the middle ages in England and France*. L'auteur du texte, M. Hugh Arnold, parle avec compétence des vitraux de Chartres, et l'ouvrage renferme d'excellentes illustrations d'après les magnifiques aquarelles de M. Lawrence B. Saint, acquises par le Victoria and Albert Museum.

Les verrières de Notre-Dame de Chartres, on le voit, ont été, depuis un siècle environ, l'objet de nombreux travaux parmi lesquels il en est de remarquables. Toutes les questions cependant que fait naître leur étude n'ont pas été résolues ; leur chronologie, leur interprétation présentent encore des points obscurs. La lumière se fera sans doute lorsque les différentes collections de vitraux du moyen âge auront été étudiées dans de bonnes monographies illustrées permettant d'en faire une étude comparée. Il est probable que les textes n'ont plus grand'chose à nous révéler ; c'est surtout du témoignage collectif des monuments eux-mêmes qu'on peut espérer apprendre quelque chose de nouveau. Nous souhaitons que le présent ouvrage, où nous avons largement profité des travaux de nos devanciers, facilite la tâche de ceux qui traiteront après nous les questions que nous y avons abordées.

CHAPITRE VI

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DEPUIS LA RÉVOLUTION JUSQU'A LA GUERRE DE 1914

I. Histoire des vitraux depuis la création de la paroisse Notre-Dame jusqu'à l'incendie de 1836. Travaux d'entretien au commencement du XIX^e^ siècle. Vitraux enlevés sous le règne de Louis XVIII. Les Prussiens ont-ils emporté des vitraux en 1815? Que sont devenus les vitraux supprimés au XVIII^e^ siècle?

II. Un projet de restauration générale en 1843. Opinion des archéologues. Intervention des autorités chartraines : le projet est rejeté.

III. Restaurations exécutées depuis 1870 par MM. Coffetier, Champigneulle, Bonnot, Gaudin, Lorin. État des restaurations en 1914.

On peut diviser l'histoire des vitraux de la cathédrale de Chartres au cours du XIX^e^ siècle en deux périodes bien différentes.

Pendant la première, qui prend fin vers 1836, les vitraux sont traités à peu près comme à l'époque précédente; ils ne bénéficient pas encore des progrès de la science archéologique. La fabrique les confie à un vitrier qui les entretient ; c'est-à-dire qui en bouche grossièrement les trous, en intervertit les panneaux et les remplace même quelquefois par du verre blanc. Tout souci d'art est absent de ces travaux qui ont seulement pour but de maintenir les vitrages en état d'opposer un obstacle suffisant à la pluie et au vent.

Après l'incendie de 1836 qui a mis la cathédrale en péril et a attiré sur elle l'attention des admirateurs, plus nombreux de jour en jour, de l'art gothique, la situation est bien changée. L'ère du vandalisme est close. L'État, qui fait de louables efforts pour la conservation et l'entretien des monuments anciens, met à l'étude une restauration générale de nos verrières, devenue possible grâce à la renaissance de la peinture sur verre. Après des hésitations dont il n'y a pas lieu de regretter la durée, car elles épargnent aux vitraux de Notre-Dame de Chartres le danger d'une restauration excessive et prématurée, le

travail est entrepris, au lendemain des événements de 1870 et 1871 ; il se poursuivra, avec plus ou moins de bonheur, jusqu'à la guerre de 1914.

I

Au moment de l'organisation de la paroisse Notre-Dame, nous trouvons le vitrier Boulay, dont il a déjà été question, au service de la fabrique. Le 2 frimaire an XIII (23 novembre 1804), il reçoit 267 livres 10 sous, et 125 livres le 25 ventôse (6 mars 1805), pour travaux exécutés depuis le début de la nouvelle administration paroissiale. Quelques-uns de ses mémoires ont été conservés[1] ; il n'y est question que de « mastique », de « plong », de « ver blanc », de « vitraux recèlés », on n'y trouve rien qui laisse soupçonner des travaux artistiques.

Boulay resta au service de la cathédrale jusqu'en 1828 ; un nommé Daumalle lui succéda l'année suivante. Pendant la période que nous étudions, la fabrique, presque tous les ans, fit mention dans ses comptes de sommes déboursées pour l'entretien des vitraux. Assez peu élevée au commencement — elle s'éleva à peine à une moyenne de trois cents francs pendant les dix premières années — la dépense annuelle devint un peu plus considérable dans la suite : de 1815 à 1833, elle atteignit le chiffre moyen de quatre à cinq cents francs. Elle dépassa notablement cette somme certaines années ; les délibérations du conseil de fabrique nous en font parfois connaître la raison. En 1812 et en 1818, par exemple, les vitraux, endommagés par de violents ouragans, furent l'objet de réparations assez importantes. En 1821, la chose est à noter, on paya au vitrier Legrand quarante-cinq francs « pour fourniture de verres peints » ; il s'agit peut-être de quelques débris des verrières des églises supprimées.

Une curieuse délibération, en date du 12 juillet 1820, nous apprend que les travaux de Boulay ne donnaient pas toute satisfaction. Il fut décidé que son ouvrage serait garanti deux ans, et que si les panneaux réparés par lui laissaient passer, avant ce délai, la pluie ou la neige, il y exécuterait à ses frais de nouvelles réparations. On régla aussi qu'il n'emploierait aucun vitrail sans le consentement d'un membre du bureau, et que tous les vitraux déposés — il y en avait donc encore en réserve — seraient mis dans un local fermé pour n'être employés que par ordre. Boulay touchait trois francs par jour ; son manœuvre, un franc cinquante ; les panneaux fournis par lui étaient achetés au prix de un franc cinquante le pied carré.

Malheureusement, la fabrique occupa parfois ses ouvriers à autre chose qu'à des travaux d'entretien. A l'époque de la restauration, le verre blanc avait encore des admirateurs. Le vitrail appelé depuis vitrail de la Nouvelle-Alliance ayant été, paraît-il, endommagé par la chute d'un chéneau, on ne trouva rien de mieux que de supprimer entièrement

1. Ms. 1153, ff. 36 et 39.

les panneaux atteints. Cet acte de vandalisme eut lieu, d'après l'abbé Bulteau[1], en 1816; le témoignage moins précis du P. Cahier indique à peu près la même date : « Je demandais, écrivait-il vers 1840, à un ouvrier assez au fait des souvenirs locaux si cet accident était d'ancienne date. — Monsieur, il y a quelque vingt ans. — Mais a-t-on pris soin de recueillir les débris? — Certainement. Cela a servi à réparer ce qui manquait dans d'autres fenêtres[2]. » C'est à peu près à la même époque, comme nous le verrons bientôt, que le vitrail situé en face, dans le bas côté sud, perdit un grand nombre de ses panneaux.

Le public commençait à apprécier l'art du moyen âge. Si le verre blanc avait encore des partisans fidèles parmi les curés et les fabriciens, il se rencontrait déjà des collectionneurs, amateurs de vitraux anciens, qui pouvaient facilement, en raison des circonstances, donner satisfaction à leurs goûts. On a beaucoup parlé, vers 1840, d'enlèvements de vitraux appartenant ou ayant appartenu à la cathédrale; les faits se seraient passés peu après la chute de l'empire. Montalembert y a fait allusion dans les lignes suivantes, publiées en 1838 :

> Un autre préfet de la Restauration, dans l'Eure-et-Loir, nous a-t-on dit, n'a éprouvé aucun scrupule à se laisser donner plusieurs vitraux de la cathédrale de Chartres, pour en orner la chapelle de son château[3].

D'après F. de Lasteyrie, qui a rapporté le même bruit, les vitraux enlevés auraient appartenu à la chapelle Vendôme[4]; d'après Schmit, inspecteur des monuments religieux, c'est la chapelle Saint-Piat qui aurait été dépouillée[5].

Le fait fut démenti par Benoît dans l'*Annuaire* d'Eure-et-Loir pour 1845 :

> MM. de Montalembert et de Lasteyrie, écrivait-il, rapportent l'un et l'autre un bruit vulgaire, d'après lequel M. de Breteuil, préfet d'Eure-et-Loir, se serait fait donner, à la même occasion[6], la plupart des vitres de la chapelle Vendôme pour en orner son château, dans la commune de Choisel (Seine-et-Oise). Il est très vrai qu'une grande partie des vitraux, à gauche, et le bas des deux vitraux à droite, ont été remplacés par des fragments provenant, dit-on, de la chapelle de Saint-Piat; mais d'une part on ne sait pas à quelle époque cette substitution a eu lieu, et d'autre part il est certain que les fragments enlevés à la chapelle Vendôme n'étaient pas assez consi-

1. *Description de la cathédrale de Chartres*, p. 225.

2. *Monographie de la cathédrale de Bourges. Vitraux du XIII^e siècle*, p. 1. Nous rapportons, pour ne rien omettre, le renseignement tel que le donne le P. Cahier; mais nous devons ajouter que ce témoignage d'un ouvrier, recueilli une vingtaine d'années après l'événement, nous semble quelque peu suspect. Le fait que le vitrail placé symétriquement dans l'autre bas côté, est mutilé d'une manière analogue, semble indiquer une suppression faite à dessein plutôt que la conséquence d'un accident. De plus, on ne voit pas bien d'où et comment un « chéneau » serait tombé à cet endroit.

3. *Revue des Deux Mondes*, XVI (1838), p. 513, dans une étude sur *Le Vandalisme en 1838*. Ce passage est reproduit dans l'ouvrage du même auteur, *Du Vandalisme et du Catholicisme dans l'art* (1839), p. 211.

4. *Peinture sur verre*, pp. 82 et 83.

5. « Tous les vitraux peints de la chapelle de Saint-Pyat ont été enlevés il y a un certain nombre d'années à l'occasion d'une restauration. On assure qu'ils n'ont pas été détruits, et qu'ils ornent une chapelle particulière dans un département voisin. Un des précédents gardes des sceaux, lors d'une vente dans laquelle j'ai eu l'honneur de l'accompagner, a demandé des renseignements sur des faits qui lui ont paru mériter son attention comme ministre de la Justice et comme ministre des Cultes. Il faut espérer que la cathédrale parviendra à recouvrer ces vitraux dont la perte forme la seule lacune que présente sa précieuse collection. » (*Moniteur universel*, 5 août 1842, p. 1750, col. 2, dans un *Rapport du comité historique des arts et monuments*.)

6. A l'occasion de l'enlèvement de panneaux pour donner du jour à la chaire.

dérables pour servir à la décoration d'une chapelle particulière. Aussi, des personnes dignes de foi m'ont-elles assuré que l'imputation dirigée contre M. de Breteuil n'était nullement fondée[1].

Il faut avouer que les preuves apportées par Benoît à l'appui de son opinion ne sont pas très fortes. Quelques années plus tard, l'honnête Doublet de Boisthibault dément également les faits en question : comment un préfet intègre et éclairé aurait-il pu commettre une telle indélicatesse[2] !

On a aussi prétendu que les Prussiens des armées d'occupation avaient emporté, en 1814 ou 1815, des vitraux déposés par ordre de l'ancien chapitre ou des administrations de l'époque révolutionnaire. C'est un bruit dont la presse répète encore l'écho de temps à autre[3]. Cette « tradition » n'est pas spéciale à Chartres[4].

Les renseignements les plus dignes de foi sur ces deux affaires, d'ailleurs connexes, se trouvent dans les notes de quelques érudits chartrains dont nous avons déjà cité les travaux, dans celles de Lejeune en particulier. Il ne convient pas d'y ajouter une foi aveugle, car on y constate des erreurs et il y règne parfois un ton passionné qui fait révoquer en doute l'impartialité de leurs auteurs.

La mention la plus ancienne et la plus circonstanciée des faits en question se trouve, croyons-nous, dans un manuscrit de Lejeune daté de 1838[5]. Après avoir relaté d'une manière assez inexacte les travaux du vitrier Rousselle auquel il attribue le remplacement par du verre blanc des huit vitraux du chœur enlevés au XVIII[e] siècle, Lejeune ajoute :

> Les vitraux peints démontés et supprimés furent déposés dans l'atelier de Roussel qui prit à même tous les morceaux de verre de couleur dont il eut besoin pour établir les nouvelles bordures; tout le surplus y resta oublié et fut vendu à la mort de Roussel. Tant il y a qu'en 1815, époque fatale de l'invasion étrangère, ces vitraux se trouvaient en possession du sieur Legrand, père, vitrier, sous le porche en face l'étape au vin, et qu'ils furent vendus par lui au général Bulow qui fit une moisson complète de tous les débris de nos vitraux peints provenant des démolitions de nos églises pendant la révolution de 1789 et qu'il put rencontrer chez les divers vitriers de la ville; ce qui échappa aux recherches actives du général fut recueilli par ses officiers que la beauté des vitraux de notre cathédrale avait frappés d'admiration. Tous ces précieux débris doivent sans doute figurer aujourd'hui dans quelques monuments religieux du royaume de Prusse[6].

Dans un autre endroit du même recueil, Lejeune fait le récit de l'enlèvement, par le

1. *Verrières*, p. 416.

2. *Les Pinaigrier* (1854), p. 12. (Extrait de la *Revue archéologique*, X[e] année.)

3. « ... Où est-elle [la verrière de saint Blaise, supprimée en 1791 ou 1792] ? Peut-être en Allemagne, à Aix-la-Chapelle ou à Cologne, s'il est vrai que les Prussiens, en 1814 ou en 1815, ont emporté des vitraux déposés par le chapitre. » (*La Voix de N.-D. de Chartres*, supplément du 14 mai 1898, p. 228.) Mais la nouvelle la plus étonnante au sujet des prétendus vitraux de Chartres en Allemagne est celle que nous avons cueillie dans le *Journal de Chartres* du 29 avril 1920, citant *Excelsior* : « Savez-vous que les chanoines de Chartres ont, sous la révolution [*sic*], vendu à la cathédrale de Cologne soixante [!] des plus magnifiques verrières de Chartres ? qu'elles y sont en place, et qu'on leur a substitué, en notre cathédrale, des vitraux blancs à droite et à gauche du chœur ? »

4. On raconte la même chose à Reims. Ces bruits ont dû avoir pour point de départ des faits réels, mais ils se sont probablement amplifiés en passant de bouche en bouche. On peut les comparer à ceux qui ont cours en Italie à propos de l'argenterie des églises enlevée « à pleins chariots » par les armées de la révolution et de l'empire. Même tradition à Châteaudun au sujet des verrières de la Sainte-Chapelle de Dunois.

5. Ms. 1178.

6. Ms. 1178, p. 120.

préfet, de vitraux ayant appartenu à la chapelle Vendôme. Nous citons le passage en entier, à cause de certains détails curieux qu'il renferme :

> Les vitraux de la chapelle de Vendôme exécutés au commencement du xv^e^ siècle, c'est-à-dire deux siècles plus tard que les autres vitrails [*sic*] de l'église Notre-Dame, se faisaient remarquer par une plus grande perfection de dessin, ainsi qu'il est facile d'en juger par les beaux débris que cette chapelle conserve encore. Leur mérite excita la cupidité d'un haut fonctionnaire, de celui même qui, dans ses attributions, avait la surveillance des monuments publics et des arts. Toutefois il n'osa pas, de son autorité privée, ordonner l'enlèvement des panneaux qui tombaient à sa convenance, dans la chapelle de Vendôme et sur lesquels il avait jeté son dévolu ; il s'entendit donc avec le membre le plus influent du conseil de la fabrique, qui fut assez faible pour se prêter à son coupable dessein et se faire son complice. Ce projet reçut sa triste exécution en l'année 1816.
>
> M^r^ le comte de Breteuil était Préfet d'Eure-et-Loir. On simula le prétexte de procurer plus de jour à M^r^ C...[1] curé de la paroisse de Notre-Dame pour lui faciliter la lecture de son prône dans la chaire adossée à l'un des piliers en face de la chapelle, en remplaçant par du verre blanc quelques-unes des peintures de son vitrage. Le sieur Boullay vitrier de l'œuvre reçut donc l'ordre de démonter ceux qui lui étaient désignés. Pendant l'opération M^r^ le comte de Breteuil, tourmenté par son esprit de rapacité, eut la maladresse de trahir ses coupables désirs à la face même de l'ouvrier derrière lequel il grimpait constamment, comme un chat, à l'échelle ; tant il craignait que les objets de sa convoitise ne lui échappassent. « Mon Dieu ! disait-il, à l'ouvrier qui les démontait, comme ces vitraux sont beaux ! Je m'estimerais heureux d'en posséder de semblables pour orner les fenêtres de la chapelle de mon château. » Ces peintures furent déposées, avec précaution, dans la chapelle de S^t^-Piat qui servait alors de magasin.
>
> Cependant l'un des serviteurs de l'église, nommé Mahaut[2], qui suivait de l'œil l'enlèvement de ces vitraux, s'était assuré, le soir même de l'opération, de leur dépôt dans la chapelle de S^t^-Piat dont il ferma soigneusement la porte.
>
> Le lendemain, dès le grand matin, soit soupçon fondé sur les propos imprudens du préfet, soit par tout autre motif qui le détermina, il entra dans cette chapelle, qu'il fut navré de trouver veuve du dépôt qu'elle avait reçu la veille. Ne pouvant douter que la nuit seule avait pu favoriser cet enlèvement qu'il jugea frauduleux, et pensant surtout qu'il était de son devoir de signaler ce rapt, il se rendit aussitôt chez M^r^ l'abbé Costé[3], l'un des chanoines de l'église, grand maître des cérémonies, auquel il fit connaître cette disparition subite. Celui-ci s'empressa d'en donner avis à M^r^ M... l'un des administrateurs, sur l'ordre duquel le travail avait été exécuté. Mais ce dernier frappé d'étonnement de la prompte découverte de cette coupable machination, dont il se trouvait le complice, sans se déconcerter, et usant de son autorité dans l'église, trancha brusquement cette question honteuse, en déclarant à M.....t, qui était présent, qu'il se mêlait d'une chose qui ne le regardait pas et qu'il n'avait aucun compte à rendre sur un tel point. Néanmoins, on sut que ces vitraux avaient été emballés, avec précaution, à la Préfecture[4], et expédiés, dans une caisse, pour le château de Breteuil, ci-devant Bévilliers, situé dans la commune de Choisel, département de Seine-et-Oise, arrondissement de Rambouillet, canton de Chevreuse.
>
> C'est donc maintenant sur ce point que les amateurs des belles peintures sur verre du xv^e^ siècle doivent diriger leurs investigations, puisqu'au moyen du signalement que nous avons ci-dessus

1. *Sic*. Cette initiale désigne M. Chasles, curé en 1818 seulement, mais précédemment vicaire.

2. Mahaut figure en 1816 parmi les témoins interrogés au cours de l'enquête qui précéda la découverte du corps de saint Piat. Il ne savait signer. (Hérisson, *Notice historique sur saint Piat*, Chartres, 1816, p. 57.) Dans le ms. 1214, Lejeune lui donne le titre de « surveillant » ; cette appellation est inexacte, Mahaut était à cette époque employé de l'église, mais il ne fut nommé surveillant qu'en 1819.

3. M. Costé, qui remplissait les fonctions de vicaire, avait été, avant la révolution, chanoine de Saint-André. Il ne pouvait être en 1816 « chanoine de l'église », le chapitre n'ayant été rétabli qu'en 1821.

4. La préfecture occupait alors les bâtiments de l'ancien évêché, l'ancienne salle capitulaire en était la chapelle.

établi ils peuvent aujourdhui y compléter leurs études artistiques sur l'ensemble des vitraux de notre basylique [*sic*]. Toutefois le gouvernement pourrait, ainsi qu'il en a le droit incontestable, leur épargner un déplacement désagréable, en signifiant à Mr le comte de Breteuil, qu'il eût à les réintégrer, à bref délai, dans la chapelle qu'ils ornèrent si dignement pendant quatre siècles consécutifs. Il y aurait bonne justice, et Mr le comte ne serait aucunement fondé à s'y opposer.

La mine une fois éventée, on n'eut pas la hardiesse de remplacer les peintures enlevées par du verre blanc; l'emplâtre eût affiché le mal d'une manière trop publique. On s'empressa au contraire, dans la vue d'atténuer les bruits qui circulaient, de remplir les vides par des vitraux peints trouvés dans les magasins de l'œuvre et d'autres pris dans la chapelle de Saint-Piat, fermée au public. Ce rapiécement bizarre et choquant fut la réponse donnée aux ignorants; mais les connaisseurs qui avaient de la mémoire n'en furent jamais dupes [1].

D'après Lejeune, la verrière de la chapelle Vendôme n'aurait pas été la seule à souffrir des convoitises du comte de Breteuil. Après avoir rapporté l'enlèvement, attribué à la même année, d'un certain nombre de panneaux d'une fenêtre voisine, il ajoute le passage suivant, échantillon caractéristique de son style inimitable :

Cet enlèvement symétrique porte un caractère singulièrement remarquable qui décèle l'intention frauduleuse de l'amateur qui en fit son profit. Ces quinze petits tableaux devinrent l'ornement de l'une des croisées de la chapelle du château de M. le comte de Breteuil, préfet du département, qui s'appropria en outre, dans la chapelle de Vendôme qui se trouve à la suite immédiate (51e forme), les numéros 1-2-3, 4-5-6, 7-8-9, 10-11-12 [2]. Un cri public s'étant élevé contre cet audacieux ravisseur, on s'empressa de donner le change en les remplaçant avec autant de maladresse que d'absurdité avec une partie des vitraux de la chapelle de Saint-Piat fermée au public, et dont le vitrage avait été respecté jusques là, mais le public ne fut pas dupe. Ce rapiécetage ridicule présente une rapsodie honteuse [3].

Dans un autre recueil, rédigé un peu après le précédent [4], Lejeune a reproduit à peu près mot pour mot l'histoire des verrières vendues par le vitrier Legrand [5]. On y lit dans un autre endroit que les Prussiens « n'obtinrent à force d'argent du nommé Boullay, vitrier de l'église, que quatre fleurs de lys dont la soustraction fut faite des magasins de l'église pour compléter un panneau de vitraux peints composé d'une série de petits tableaux que le vitrier leur vendit et qu'il avait achetés dans la démolition de l'église Saint-Maurice et dans la spoliation de celle de Sours [6] ».

Le même recueil contient le récit des faits reprochés au préfet [7]. Ce récit est à peu près identique à celui que nous avons déjà cité, aussi nous ne le reproduirons pas. Relevons cependant un détail intéressant qu'on ne trouve pas ailleurs : parmi les panneaux placés sans ordre dans le vitrail de la chapelle Vendôme, Lejeune signale « un beau débris de résurrection de Lazare donné il y a quelques années par M. Dugué, propriétaire à Mainvilliers, qui en avait fait l'acquisition à Paris ». Nous sommes ainsi renseignés sur l'ori-

1. Ms. 1178, p. 114.

2. C'est-à-dire tout, sauf les vitrages du tympan et le haut des quatre baldaquins. Ces chiffres renvoient aux tracés des fenêtres.

3. Ms. 1178, feuillet intercalé entre les pages 96 et 97.

4. Ms. 1214. Au moment où Lejeune le composait, le vitrier Legrand travaillait déjà pour la fabrique, ce qui n'eut lieu qu'à partir de 1838.

5. Ms. 1214, p. 194.

6. Ms. 1214, p. 19.

7. Ms. 1214, p. 180.

gine, immédiate du moins, du panneau en question, qui a figuré jusqu'en 1918 dans la fenêtre de la chapelle Vendôme.

Lejeune a raconté une troisième fois les mêmes événements dans un travail dont la rédaction définitive ne peut remonter plus haut que l'année 1845[1] ; il s'est contenté d'y répéter, presque sans modification, le récit que nous avons cité plus haut. Les faits y sont datés avec une précision un peu plus grande : l'enlèvement des vitraux de la chapelle Vendôme par le « proconsul de Hambourg[2] » aurait eu lieu en 1816, avant la découverte du corps de saint Piat (16-22 août). Quant aux acquisitions faites par les Prussiens, elles sont rapportées de la même manière que dans le recueil précédent. Ils n'auraient acheté au vitrier de la fabrique que quatre fleurs de lis, pour cinq francs, mais le préfet, pour détourner les soupçons qui pesaient sur lui, aurait cherché à faire croire qu'ils avaient enlevé des vitraux provenant de la cathédrale.

Deux notes relatives aux mêmes événements ont été insérées par Roux, vers le milieu du siècle dernier, dans la copie du manuscrit de Pintard ayant appartenu à Hérisson. Elles sont ainsi conçues :

> M. le curé Chasles en 1815 a donné plusieurs fragments de nos verrières à M. le comte de Breteuil, ex-préfet de Hambourg et préfet ultra, comme lui, qui les a emportées à la dérobée à son château près de Bordeaux ; et le reste a été livré au général Bulow qui en a fait un trophée et un ornement à son château. Lequel était le plus prussien des trois ? Ce n'est pas lui[3] !

> Le curé Chasles donna à M. le comte de Breteuil qui les emporta en sa terre en Bordelais les vitraux enlevés pour laisser du jour à la nef, et notamment sur la chaire, qui avaient été dédaignés par le général prussien Bulow, qui a orné la chapelle de son château, en Prusse, de ceux qu'il avait choisis en 1814[4].

Ce double récit contient des inexactitudes, des invraisemblances et des contradictions qui le rendent suspect. L'occupation prussienne ayant pris fin, à Chartres, le 15 octobre 1815, on ne peut guère admettre, ainsi qu'il est dit dans la première note, que Bülow ait emporté les vitraux dédaignés par le préfet, nommé seulement par décret du 12 juillet de la même année, après les cent-jours[5]. Dans la seconde note, les rôles sont intervertis : c'est le préfet qui s'empare de ce que le général prussien a laissé. C'est à tort que Roux a rendu responsable de l'affaire M. Chasles qui ne fut nommé curé qu'en 1818. Enfin, nous verrons plus loin que le château du comte de Breteuil n'était pas dans le Bordelais, mais en Seine-et-Oise, ainsi qu'il est dit dans les notes de Lejeune. Les renseignements recueillis par Lejeune méritent, croyons-nous, une confiance plus grande, bien qu'ils appellent, eux aussi, quelques rectifications.

1. Ms. 1203, V, p. 177. A l'époque de la rédaction de ce recueil, les propositions du verrier Thévenot, dont il sera question plus loin, avaient déjà été rejetées. M. le comte d'Armancourt a publié en partie ce troisième récit dans ses *Notes héraldiques et généalogiques*. (*Le Cinquantenaire de la Société archéologique d'Eure-et-Loir*, I, p. 400.)

2. M. le comte de Breteuil avait été préfet de Hambourg sous l'empire.

3. Ms. 1509, p. v.

4. M. 1509, p. 265.

5. Il fut préfet d'Eure-et-Loir jusqu'au début de 1819.

Au XVIII^e^ siècle, le vitrier Rousselle ne fut pas, comme Lejeune semble l'avoir cru, le seul ouvrier employé par le chapitre à la suppression des vitraux ; il a seulement mis en verre blanc les bordures de quatre fenêtres de l'étage supérieur, dans les bras du transept (1768), et les quatre fenêtres du chœur les plus voisines du sanctuaire (1773). Il n'a pu y prendre ce qu'il fallait de verre coloré pour les ornements des nouvelles bordures des fenêtres du chœur, car ces bordures dataient de 1757, époque à laquelle il n'était pas encore vitrier de l'œuvre. Il est enfin douteux que les quatre vitraux supprimés en 1773 aient été déposés dans son atelier ; le verre coloré était alors trop recherché pour que l'œuvre les lui ait abandonnés. Nous ne savons même pas si le travail fut achevé de son vivant ; c'est sa veuve qui en toucha le prix[1].

Il est donc peu croyable, bien que la chose ne soit pas absolument impossible, que les Prussiens aient acheté, en 1815, au successeur de Rousselle, des vitraux provenant de la cathédrale. Qu'ils en aient acheté d'autres, ayant appartenu à des églises démolies pendant la révolution, il n'y a là rien que de vraisemblable ; encore est-il permis de croire que les officiers de l'armée d'occupation se sont laissé tenter plutôt par des panneaux de petites dimensions, faciles à transporter et à poser, que par des verrières lourdes et encombrantes comme celles qui ornaient autrefois le chœur de la cathédrale. Il ne nous semble guère croyable, en somme, que les vitraux déposés au XVIII^e^ siècle aient été emportés dans les « fourgons de l'étranger ».

Lejeune, qui ne résidait pas encore à Chartres au moment des événements — il fut notaire à Meslay-le-Vidame jusqu'en 1826 —, a sans doute recueilli les souvenirs de personnes dont la bonne foi était entière, mais qui ignoraient la provenance véritable des débris vendus aux envahisseurs et étaient incapables de la reconnaître ; son erreur peut donc s'expliquer facilement. Ce qui est moins compréhensible, c'est qu'il se soit trompé comme il l'a fait au sujet des vitraux de la chapelle Vendôme, qu'il pouvait examiner à volonté à l'époque où il compilait ses recueils. A l'en croire, toute la partie inférieure de la vitrerie de la claire-voie, jusqu'à l'amortissement des baldaquins, aurait été enlevée en 1816 et remplacée par des panneaux pris à Saint-Piat ; c'est ce « rapiécetage » qui aurait existé lorsqu'il habitait Chartres. Or, la chose n'est pas complètement exacte. A l'aide de l'*Histoire de la peinture sur verre* de F. de Lasteyrie, de la *Description* de l'abbé Bulteau, et d'un rapport du verrier Thévenot (1843), nous connaissons d'une manière suffisante l'état du vitrail de la chapelle Vendôme au milieu du siècle dernier. Ce vitrail était sans doute bien délabré, beaucoup de panneaux étrangers y figuraient ; on pouvait cependant y reconnaître une partie assez considérable des anciens vitrages des quatre formes, un peu plus du quart d'après F. de Lasteyrie, dont l'évaluation, nous le verrons plus loin, est certainement trop faible.

De plus, il est inexact que le « rapiécetage » ait eu lieu, comme Lejeune l'a prétendu, aussitôt après l'enlèvement des anciens panneaux et pour en dissimuler l'absence. Nous

1 Voir plus haut, p. 61.

avons à ce sujet un témoignage contemporain, émanant d'un homme généralement bien informé et qui était à Chartres au moment des événements. Voici ce que nous lisons dans le manuscrit, déjà cité, de Hérisson :

> On avoit supprimé plusieurs des panneaux pour les remplacer par des verres blancs. Monseigneur de Latil, notre évêque actuel, a fait enlever les verres blancs et replacer les anciens panneaux qui heureusement se sont retrouvés, à l'exception du panneau contenant les numéros 10, 11 et 12 de l'explication, auquel on en a substitué un tiré de la chapelle de Saint-Piat et sur lequel se voient une très belle vierge avec son fils ; au dessus [*sic*], un prêtre de la bouche duquel sort une bande sur laquelle on lit.... en lettres gothiques[1].

Il résulte de ce témoignage, écrit sous l'épiscopat de M^gr^ de Latil (1821-1824), que la partie inférieure du vitrail a été quelque temps en verre blanc et que la plupart des panneaux ont pu être remis en place quand on a voulu rétablir les choses dans leur ancien état. Rien ne prouve que le comte de Breteuil doive être rendu responsable des mutilations qui lui ont été infligées.

Est-ce à dire que le préfet, comme l'a prétendu Doublet de Boisthibault, ne se soit approprié aucune parcelle des vitraux de la cathédrale ? que tous les bruits qu'on a fait courir sur lui aient été calomnieux ? Non, malheureusement. De pareilles choses ne s'inventent pas de toutes pièces. Le comte de Breteuil a bien dû orner sa chapelle au détriment de la cathédrale, mais qu'a-t-il enlevé ? C'est ce que les témoignages cités ne permettent pas de préciser, car les renseignements qu'ils contiennent sont contradictoires. Il existe un autre moyen de résoudre le problème, c'est d'aller voir ce qu'il y a aux fenêtres de la chapelle du château de Breteuil, désigné par Lejeune avec toute la précision désirable.

Nous savons de source certaine qu'on n'y trouve rien qui provienne de la chapelle Vendôme ou des vitraux légendaires de la cathédrale. Par contre, on y remarque plusieurs panneaux de grisaille et des bordures provenant certainement de la chapelle Saint-Piat, ainsi que deux sujets qui très probablement, en proviennent aussi[2]. C'est tout. C'est peu de chose ; c'est trop cependant, car ces vitraux n'auraient jamais dû quitter la cathé-

1. Ms. 1509, fol. XXXII.

2. « Sur le côté gauche (de la chapelle du château de Breteuil), deux grandes fenêtres avec vitraux refaits en partie, mais d'une facture caractéristique. Ce sont des grisailles du XV^e^ siècle ; chaque losange représente un gland sur sa tige, relevé au-dessus de deux feuilles de chêne. La bordure est d'azur avec une fleur de lis intercalée entre des couronnes royales, le tout d'or. Vous trouverez le même vitrail, mais ancien, à la verrière de droite, en entrant dans la chapelle Saint-Piat.

« Au fond de la chapelle, deux vitraux ayant la même bordure que ci-dessus, et, au bas de chaque vitrail, deux écus carrés : de France à la bordure de gueules chargée de besants d'argent. Au centre, des figures anciennes : à gauche, sainte Catherine ; à droite, saint Jean-Baptiste. Allez à la chapelle Saint-Piat et examinez la verrière de gauche en entrant : vous retrouverez quatre écussons pareils, d'Alençon (il en reste six semblables dans la bordure de la première fenêtre de gauche de la chapelle Vendôme) et aussi deux figures de saints, saint Denys et saint Laurent, des mêmes facture et couleurs (surtout dans les figures) que celles que nous avons vues à Breteuil.

« On peut donc en conclure... que les vitraux de la chapelle du château de Breteuil proviennent, intacts ou restaurés, de notre chapelle de Saint-Piat.

« Nous n'avons pas trouvé au château trace de verrières de la chapelle de Vendôme. » (Rapport de M. le comte d'Armancourt sur les vitraux de la chapelle du château de Breteuil (6 octobre 1909) inséré dans le procès-verbal de la réunion du bureau de la Société archéologique d'Eure-et-Loir en date du 7 octobre de la même année.) Nous reviendrons, dans notre partie descriptive, sur les conclusions de ce rapport.

drale de Chartres, où nous espérons qu'ils rentreront un jour[1]. Comment sont-ils passés des fenêtres de Saint-Piat dans celles de la chapelle de Breteuil ? Ont-ils vraiment fait partie quelque temps de la vitrerie de la chapelle Vendôme ? Nous n'en savons rien. Ce qui est hors de doute, c'est que les verrières de Saint-Piat ont subi, il y a environ un siècle, des remaniements considérables. A l'époque où l'abbé Bulteau écrivait sa *Description*, les panneaux inférieurs étaient dans le même état qu'avant 1918, c'est-à-dire dans un désordre tel qu'on ne peut guère l'expliquer que si l'on admet qu'ils ont été tous enlevés en même temps et reposés pêle-mêle dans la suite. Nous n'avons pu trouver de renseignements sur la première de ces opérations ; quant à la seconde, elle a eu lieu en 1820. Dans la délibération, déjà citée, en date du 12 juillet de cette année-là, le conseil de fabrique prit la décision suivante : « ... il a été arrêté que les vitraux de la chapelle Saint-Piat seraient placés par le susdit (le vitrier Boullay) sous les yeux et selon les intentions de M. Dauphinot, d'après les devis fournis par le susdit Boullay. » Les « intentions » de Dauphinot aboutirent au chaos qu'on voyait encore à Saint-Piat en 1918. Dauphinot avait alors quatre-vingt-quatre ans ; ce fut sans doute un de ses derniers exploits.

De tout ce qui précède, il résulte que les Prussiens n'ont pas dû emporter grand'chose des vitraux de la cathédrale ; le comte de Breteuil, peut-être moins encore. Que sont donc devenus tous ceux qui avaient été enlevés depuis 1757 ? Il en existe bien quelques débris : le saint Symphorien de la nef et plusieurs panneaux du vitrail central de la chapelle des apôtres ont retrouvé leur place primitive après avoir séjourné dans différentes fenêtres ; on a également reconnu et mis en valeur quelques débris égarés dans les fenêtres de l'étage supérieur ; mais c'est peu de chose, car la surface totale des vitrages supprimés peut être évaluée à deux cents mètres carrés au moins de verre coloré, plus une trentaine de mètres carrés de grisaille.

Nous croyons que la plus grande partie des panneaux disparus ont été démontés en 1797, alors qu'on cherchait du plomb, par tous les moyens possibles, pour recouvrir la nef de la cathédrale. Les vitraux du XIII^e^ siècle contiennent beaucoup de plomb[2] ; les administrateurs de la cathédrale n'étaient pas hommes à négliger pareille aubaine. Quant aux verres, ceux qu'on n'employa pas aux réparations furent oubliés ; il y en avait encore, paraît-il, vers 1850, dans les dépendances de la cathédrale ou de l'évêché, et les enfants pouvaient en prendre pour jouer à la marelle. Il est regrettable que Dauphinot soit mort avant que des hommes tels que Paul Durand ou l'abbé Bulteau aient pu le connaître ; il leur aurait été possible, en faisant parler ce vieillard, d'obtenir de lui de précieux renseignements sur les événements auxquels il avait été mêlé.

1. Nous ne voulons pas examiner ici la question, en dehors de notre compétence, de savoir si les vitraux transportés au château de Breteuil étaient légalement inaliénables en 1816, ou si leur possession a été, depuis, légitimée par la prescription. Nous nous contenterons de dire que le propriétaire du château de Breteuil ferait preuve de délicatesse et de bon goût en rendant à leur destination première les vitraux dont il est le détenteur. La restauration des verrières de Saint-Piat étant actuellement en cours, le moment serait bien choisi pour cette restitution.

2. Un homme du métier, le verrier Thévenot, a évalué à 60 000 kilogrammes le poids total du plomb des vitraux de la cathédrale (25 kilogrammes en moyenne par mètre superficiel), à peu près la moitié du poids de l'ancienne couverture détruite en 1836.

II

Le soir du 4 juin 1836, le feu se déclara dans les combles de la cathédrale; en quelques heures, la charpente fut entièrement détruite. Les dégâts furent considérables, mais, fort heureusement, ils ne compromirent pas la solidité du monument et il n'y eut pas de dommages irréparables. « Chose étonnante! écrivait quelques années plus tard l'évêque de Chartres, le feu, qui consuma toute la partie supérieure de l'édifice, épargna le vaisseau et respecta, pour ainsi dire, nos admirables verrières, sans vouloir les toucher, ni endommager même légèrement leurs brillantes couleurs[1]. » Pourtant, la charpente effondrée avait formé, plusieurs heures durant, un immense brasier dont les fenêtres de l'étage supérieur n'étaient séparées que par la mince cloison de maçonnerie des grandes voûtes[2]. Si le feu se fût communiqué aux combles des bas côtés et du déambulatoire, les verrières de l'étage supérieur eussent été détruites. Ce malheur fut évité, grâce au zèle de hardis sauveteurs et à l'intelligente activité du préfet, M. Delessert, dont le nom, à ce titre, doit figurer ici[3].

C'est à la suite de l'incendie de 1836 que l'État fit entreprendre les grandes restaurations qui se sont succédé sans interruption depuis cette époque. Les vitraux n'ayant pas souffert, il ne fut pas question d'y exécuter de grands travaux. Comme auparavant, la fabrique continua à les faire entretenir — c'est-à-dire à y faire mastiquer des verres quelconques — par des vitriers plus ou moins adroits. En 1838, Daumalle, dont on se plaignait depuis quelques années, fut congédié « comme ouvrier infidèle » et remplacé par Legrand, celui, sans doute, dont il a déjà été question[4]. Nous laisserons de côté désormais les travaux sans importance et sans intérêt commandés, presque jusqu'à nos jours, par la fabrique ou par l'État; nous nous occuperons seulement des grandes restaurations exécutées ou projetées depuis cette époque.

Quelques années avant l'incendie, il avait déjà été question de travaux à faire aux vitraux. Nous lisons en effet les lignes suivantes dans un rapport en date du 28 novembre 1829, adressé au ministre de l'intérieur :

> Afin de mentionner les divers genres de réparations que la cathédrale réclame, je citerai en passant ici : 1° les vitraux qui ont besoin d'un grand nombre de restaurations de détail qu'il est important de ne pas négliger, sous peine de s'exposer plus tard à des dépenses beaucoup plus

1. Lettre adressée à Pie IX le 21 mai 1854. (*Lettres pastorales et mandements de Monseigneur Regnault, évêque de Chartres*, I, p. 107.)

2. « Au même moment (dans la soirée du 4 juin), le feu se manifestait dans un grand nombre d'endroits des bas-côtés de l'édifice, lesquels forment pourtour à la hauteur de la galerie inférieure ; les bas-côtés sont en charpente, recouverte en plomb, et viennent s'appuyer au pied des précieux vitraux, l'un des principaux ornemens de la cathédrale. Le nommé *André*, l'un des serviteurs de l'église, y fut envoyé avec une douzaine de pompiers, et s'acquitta de cette mission avec un plein succès... C'est à ces dispositions qu'est due très probablement la conservation de la ville et de l'édifice ; la ceinture de feu qu'aurait produite l'embrasement des bas-côtés placés au niveau des maisons, les aurait incendiées inévitablement..., enfin les vitraux eussent été détruits par la fonte du plomb qui en relie l'assemblage. » (Delessert, *Précis sur l'incendie de la cathédrale de Chartres*. Paris, 1836, pp. 7 et 8.)

3. Pareil fait s'était produit à Reims en 1481.

4. Cf. p. 89.

fortes. Je n'ai aucune donnée positive à ce sujet, mais je crois qu'il ne pourrait exiger moins de 6 à 8 000 francs [1].

Comme renseignement, c'était bien peu précis. Il est probable qu'en haut lieu on n'attacha guère d'importance à l'observation du rapporteur; toujours est-il qu'on ne fit rien.

La question de la restauration des vitraux ne fut sérieusement posée qu'en 1843, à la suite d'un fait ainsi relaté par le *Journal de Chartres* :

> La tempête de lundi dernier à mardi [2] a causé un accident assez grave dans la verrière de la cathédrale de Chartres. Le célèbre vitrail de Salomon, auquel on croit communément que l'artiste a donné les traits du roi régnant, saint Louis, a été fort endommagé; presque tout le panneau de la poitrine et des bras a été renversé et brisé en éclats; plusieurs autres accidents survenus depuis quelque temps et de nouveaux qui semblent à craindre appellent l'attention du gouvernement sur ces admirables vitraux dont les moindres parties sont si difficiles à remplacer quand on a trop tardé de pourvoir à leur conservation [3].

Le gouvernement, en effet, se préoccupa de la situation. Averti probablement par le baron de Villeneuve, préfet d'Eure-et-Loir, le ministre des cultes demanda un rapport à Thévenot, peintre-verrier à Clermont-Ferrand, un des hommes qui, à cette époque, travaillaient à remettre en honneur l'art du vitrail.

Thévenot se rendit sans délai à Chartres, inspecta les vitraux, accompagné de l'architecte Baron, et remit au ministre un rapport, en date du 2 mars 1843, auquel était annexé un devis de restauration [4].

Sans doute, à cette date, les vitraux de la cathérale avaient besoin d'être nettoyés et consolidés, mais Thévenot a certainement exagéré le mal. A l'en croire, ils auraient été dans un état voisin de la ruine. Il était encore facile en 1918, en examinant ceux qui n'avaient pas été restaurés, de se convaincre que de telles craintes étaient fortement exagérées.

Examinons les assertions et les projets du rapporteur. Il commence par critiquer le mode d'attache des panneaux sur les armatures. Les vergettes, trop minces, mal ajustées, bonnes tout au plus à maintenir des vitraux suisses et, de plus, oxydées par l'action prolongée de l'humidité, sont incapables d'assurer la rigidité des panneaux, qui, sous l'effort des ouragans « dont la fureur est connue à Chartres », se sont creusés en forme de poche. Tel est l'état déplorable de la moitié des vitraux. Thévenot ne voit que des plombs oxydés, des verres « désorganisés », « couverts d'une mousse jaunâtre », semblables « à une couche d'écailles d'huîtres plates et rugueuses ». Les verrières supérieures sont défoncées par le vent; celles du bas, moins exposées aux intempéries, ont été atteintes par des pierres lancées du dehors et sont criblées de trous. En un mot, toute la vitrerie est dans

1. Ms. 1153, fol. 17. Le rapport est signé *Gourlier*, sans indication de qualité. L'architecte Gourlier a publié, en collaboration avec Biet, Grillon et Tardieu, un ouvrage intitulé *Choix d'édifices publics projetés ou construits en France depuis le commencement du XIX^e^ siècle.* (Paris, 1825-1850.)

2. Du 9 au 10 janvier 1843.

3. *Journal de Chartres* du 15 janvier 1843. Note reproduite par Roux dans le ms. 1509, p. 39.

4. Ms. 1203, VI, p. 279.

un état lamentable ; une restauration générale est nécessaire ; elle doit avoir lieu avant vingt ans, car, passé ce délai, il serait trop tard.

Naturellement, un mal aussi profond nécessite un traitement énergique. Plusieurs verrières, dont la réparation est urgente, seront refaites entièrement ou en grande partie ; ce qu'on en conservera sera remis en plomb. Il faudra, dans les cinq lancettes situées au-dessous de la grande rose du bras nord du transept, refaire à neuf vingt-sept mètres carrés sur une surface de trente-sept mètres et demi. Dans la même partie de l'édifice, trois roses seront entièrement refaites, ainsi que deux grisailles dans le collatéral sud du chœur. Le vitrail de la chapelle Vendôme sera refait aux deux tiers ; quant aux trois grandes verrières de la façade occidentale, elles subiront une « refonte générale ». Ces travaux, formant la première série de ceux qui sont indiqués dans le devis, exigeront une dépense de 47 210 francs.

Suivent, répartis en deux séries, des projets de travaux moins urgents, mais encore plus considérables. Il faudra refaire certains médaillons « au tiers, à la moitié ou au quart », remettre le tout en plomb et fixer plus solidement tous les panneaux. Ces réparations coûteront 157 025 francs. Enfin la reconstitution des vitraux supprimés — quatrième série — demandera 87 439 francs.

> Mon rapport et le devis qui l'accompagne, conclut Thévenot, sont l'exposé exact, autant que possible, de l'étendue de la restauration projetée. Peut-être la profondeur du mal se révélera plus encore à l'exécution ; toute-fois je crois être resté au-dessous de la vérité sur quelques points, car il est à craindre que beaucoup de verres ne tombent en poussière lorsqu'on les déposera.
>
> Toutefois, je le répète, il faut réparer Chartres à tout prix et ne pas laisser périr sans retour ces merveilleuses verrières du *Parthénon chrétien*. Je vous remercie bien vivement, Monsieur le Ministre, de m'avoir choisi pour vous présenter ce travail qui, je l'espère, assurera pour longtems encore la durée de ces vieux monuments de l'art catholique.
>
> J'ai l'honneur de vous adresser ci-jointe ma soumission pour les travaux projettés et qui s'élèvent à la somme de 291.674 francs...

Il est évident que Thévenot se comportait, dans l'affaire, beaucoup moins en archéologue soucieux de sauver de la ruine de précieux monuments d'art ancien qu'en industriel à la recherche d'une commande importante. De plus, remarquons-le, le projet ne dit pas tout ; une condition était sous-entendue. C'était à Clermont-Ferrand que Thévenot avait son atelier ; c'était donc là, et non sur place, que les travaux devaient se faire. D'où, probablement, augmentation considérable des frais, déjà élevés, et, surtout, dangers de toute sorte courus par les verrières confiées au roulage pour un voyage de deux cents lieues.

Dans le courant de l'année, le ministre chargea de l'examen du projet une commission composée de MM. Grillon, inspecteur général des bâtiments civils, qui semble avoir sainement jugé les choses, ainsi que nous le verrons dans la suite ; Debret, membre de l'Institut, dont les détestables restaurations qu'il venait d'infliger à l'église abbatiale de Saint-Denis avaient prouvé l'incapacité ; et Baron, architecte du département d'Eure-et-Loir. Dans les derniers jours du mois de décembre 1843, les membres de la commission examinèrent l'état des vitraux, et, aussitôt, à tort ou à raison, le bruit se répandit à

Chartres qu'ils avaient été favorables aux projets de Thévenot. On s'en émut, et, bientôt, les autorités intervinrent auprès du gouvernement. Une lettre fut adressée au ministre des cultes, le 16 janvier 1844, par M^gr^ Clausel de Montals et les membres du chapitre. Nous reproduisons ce document où la situation est appréciée très judicieusement :

Monsieur le Ministre,

D'après les ordres de Votre Excellence, M. Thévenot se rendit ici en février 1843 afin de faire une inspection des vitraux de notre cathédrale et d'aviser aux moyens de les restaurer. Par suite de cette visite, un rapport vous fut adressé par M. Thévenot sous la date du 2 mars 1843 et une copie de cette pièce fut envoyée à Monseigneur l'évêque de Chartres. On y énonçait le plan d'un travail propre à entraîner des frais immenses, et l'intention de substituer à une grande partie des vitraux des verres de fabrication nouvelle. D'après la lecture de ce rapport et la prévision des suites de son exécution, laquelle serait désastreuse, à notre avis, et suivant le jugement d'hommes habiles que nous avons entendus à ce sujet, nous n'hésitons pas à faire auprès de Votre Excellence les réclamations les plus vives contre l'accomplissement du projet qui vous a été soumis.

— 1 — Nous faisons observer à Votre Excellence que les vitraux de notre cathédrale, dans l'état où ils sont, offrent le coup d'œil le plus magnifique et excitent l'admiration, non seulement des spectateurs ordinaires, mais des étrangers et des artistes les plus capables d'apprécier ces sortes de monumens, et qu'il est incontestable que les verrières qu'on pourrait y substituer seraient bien loin d'en égaler le prix et la beauté. La conséquence bien naturelle de cette observation, c'est qu'il serait lamentable de détruire ou d'altérer un tel ouvrage, pour mettre à la place des verres modernes, d'un mérite indubitablement bien inférieur.

— 2 — Nous avançons avec une entière confiance que la seule chose qu'il convienne de faire, c'est de consolider les petites armatures en fer et de remettre en plomb un petit nombre de panneaux. Moyennant cette simple réparation, nous osons garantir que cette inappréciable collection de vitraux, une des principales causes de l'immense réputation de notre église, sera parfaitement conservée dans toute sa beauté, et, ce qui n'est pas moins important, dans toute son unité et son harmonie. L'expérience ne nous laisse aucun doute à ce sujet. Il y a un an, une partie de panneau étant tombée d'une hauteur de 20 mètres sur le pavé de l'église, les morceaux ont été si peu endommagés, grâce à l'étonnante solidité du verre ancien, qu'il a été facile à un vitrier de la ville de les replacer de telle sorte que, même vus de près, il est impossible de reconnaître les traces de cet accident si fort exagéré.

— 3 — Les vitres de notre cathédrale, indépendamment de leur mérite intrinsèque et de leur composition inimitable, sont l'objet du plus vif attachement de la part des habitans de la ville de Chartres, attachement bien naturel, qui s'est perpétué d'âge en âge, attendu que la plupart de ces verrières ont été données par des corps de métier de la ville. D'après cette circonstance, nous ne pouvons pas dissimuler que l'enlèvement de ces vitraux, ou même tout changement qu'on leur ferait subir, exciterait dans cette ville une commotion douloureuse et profonde que diverses considérations, et en particulier le respect dû à un sentiment si légitime et si louable, conseillent de prévenir.

— 4 — Il résulte du rapport de M. Thévenot une impression vague qui porte à croire que les vitraux éprouvent des accidents très fréquents et que, depuis quelques années, il s'en détache une quantité considérable et presque effrayante de fragments. Nous défions qu'on fournisse la preuve de cette assertion, et nous n'hésitons pas à dire qu'elle est complettement inexacte.

— 5 — D'après l'estimation d'hommes de l'art très-éclairés, nous affirmons que quarante ou cinquante mille francs suffiraient pour réparer de la manière la plus satisfaisante les vitraux qui ont souffert quelques dommages, et assurer la durée de cette collection incomparable de verres peints. Ainsi, en s'abstenant d'adopter le projet qui vient d'être présenté, il y aura d'un côté

une économie immense, et de l'autre on sauvera un admirable ouvrage dont le remplacement ou même la simple altération serait regrettable non seulement pour cette ville mais pour la France entière.

Nous ne croyons pas nécessaire, Monsieur le Ministre, d'exposer ici des motifs non moins frappans, mais qui demanderaient plus de temps et d'études; ou plutôt la brièveté nous est commandée par des bruits parvenus jusqu'à nous, lesquels nous persuadent que nous n'avons pas un moment à perdre pour éclairer la religion de Votre Excellence et pour détourner une entreprise, nous osons dire un malheur, dont les démarches faites auprès de vous semblent nous menacer [1].

On peut se demander en lisant cette lettre comment les vénérables signataires, peut-être assez peu au courant des questions archéologiques et techniques abordées dans le document, s'étaient fait une opinion aussi juste. La réponse est facile. Le clergé de la cathédrale comptait alors parmi ses membres l'abbé Pie qui se livrait avec ardeur à des études d'archéologie locale que des devoirs plus élevés allaient bientôt interrompre. Il était en relations avec Didron et avec le P. Cahier; il avait été nommé l'année précédente membre du Comité historique des arts et monuments; il jouissait de la confiance de Mgr Clausel de Montals qui était sur le point de faire de lui son vicaire général; nul doute qu'il n'ait été l'inspirateur, et probablement le rédacteur, de la lettre que nous venons de reproduire.

Didron était un des hommes les plus qualifiés pour émettre une opinion; l'abbé Pie le fit intervenir. Presque aussitôt après la visite des commissions, il lui avait fait part de ses craintes dans une lettre qui fut communiquée au Comité historique des arts et monuments à la séance du 10 janvier 1844. Grillon était présent; il déclara que les craintes de Thévenot lui avaient paru exagérées. Le Comité s'associa à Mérimée pour protester contre les restaurations excessives projetées et contre le transport des vitraux à Clermont-Ferrand [2]. Le 14 janvier, *L'Univers* inséra une note relative à l'affaire; bientôt après, Didron y publia deux articles [3] où les dangers des travaux projetés par Thévenot étaient dénoncés avec vivacité.

Il trouvait excessives les réparations que le verrier de Clermont-Ferrand se flattait d'exécuter, et beaucoup trop forte la somme prévue. « Moins on dépensera, disait-il, moins on restaurera, et plus les vitraux y gagneront; dépenser trois cent mille francs pour un travail qui n'aurait guère d'autre résultat que celui d'enlever à nos verrières une grande partie de leur valeur archéologique serait, même sans jeu de mots, jeter l'argent « par les fenêtres ».

Dans le premier article, Didron déclare tenir ses renseignements d'un « savant ecclésiastique attaché à la cathédrale de Chartres »; dans le second, il désigne comme son correspondant l'abbé Pie dont il cite une lettre. Il y mentionne également l'intervention, qu'il approuve sans réserve, de l'évêque et du chapitre de Chartres.

1. Archives de l'Évêché.

2. *Bulletin archéologique publié par le Comité historique des arts et monuments*, III (1844-1845), pp. 30 et 468.

3. Reproduits dans le *Journal de Chartres* des 28 janvier et 8 février 1844.

Pendant que le gouvernement attendait l'avis des commissaires plus ou moins compétents auxquels il s'était adressé, les hommes capables de juger sainement les choses faisaient connaître le leur au public. Après Didron, ce fut le P. Martin. Il exposa ses idées dans une lettre adressée au directeur de la *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*[1] ; elles étaient les mêmes que celles de Didron : il fallait, disait-il, se borner à consolider les vitraux endommagés, et éviter soigneusement toute réparation pouvant avoir pour conséquence d'en altérer le caractère.

Comme Mgr Clausel de Montals, M. Adelphe Chasles, député et maire de Chartres, s'adressa au ministre pour conjurer le péril. Il proposait de faire exécuter les réparations urgentes sous la direction de M. Paul Durand, « jeune artiste de mérite », ce qui était une idée excellente, et par des ouvriers de Chartres, ce qui était peut-être demander beaucoup à de simples vitriers. Le ministre répondit qu'il prenait note de la recommandation en faveur de M. Durand, mais qu'il ne pouvait rien décider avant d'avoir reçu l'avis du Conseil des bâtiments civils, saisi de l'affaire (23 juillet 1844).

Ce fut seulement au mois de mars 1845 que le ministre informa de sa décision le préfet d'Eure-et-Loir et l'évêque de Chartres. La commission, sous l'influence sans doute du mouvement d'opinion qui s'était manifesté, avait trouvé exagérées les craintes de Thévenot, et, en conséquence, avait ramené le projet à des proportions plus modestes. De plus, elle s'était prononcée contre le transport des vitraux à Clermont-Ferrand ; elle avait proposé de faire quelques travaux d'essai avant d'entreprendre une restauration générale. Les conclusions des rapporteurs avaient été adoptées par le Conseil des bâtiments civils ; le ministre les approuvait (9 mars 1845).

On trouva sans doute à Chartres, avec raison croyons-nous, que c'était encore trop, et que la surveillance de l'architecte, prévue par le ministre, n'était pas une garantie suffisante contre les excès de zèle du verrier. On réclama la création d'une commission chartraine chargée de suivre les travaux, et l'on proposa de nouveau d'utiliser les talents de dessinateur de Paul Durand. Une lettre écrite dans ce sens au ministre par l'abbé Pie n'eut pas grand succès. « J'ai déjà fait connaître à M. le préfet d'Eure-et-Loir, répondit le ministre, en réponse à une demande semblable qui m'avait été adressée par son entremise, qu'il n'entrait point dans mes intentions de créer, pour la direction des travaux dont il s'agit, une commission spéciale, mais que rien ne s'opposerait à ce que les personnes compétentes habitant la ville de Chartres fussent officieusement consultées au besoin. Quant au travail que vous proposeriez de confier à M. Paul Durand, des mesures ont été prises pour qu'il soit exécuté convenablement, et si cet artiste désirait y concourir, c'est à M. Thévenot lui-même ainsi qu'à l'architecte du département qu'il devrait adresser sa demande[2]. »

C'était, en somme, refuser, en style administratif, toutes les garanties réclamées par

1. *Revue générale de l'architecture et des travaux publics*, 1844, col. 86.

2. Lettre du 25 juin 1845 adressée à l'abbé Pie, vicaire général de Mgr Clausel de Montals, par M. Martin, ministre de la justice et des cultes.

les autorités chartraines. De nouvelles protestations s'élevèrent. Le 10 novembre, sur la convocation de Mgr l'évêque de Chartres, une réunion se tint à l'évêché, en présence de Thévenot. Cette réunion comprenait, d'après le procès-verbal qui en fut rédigé, « MM. les vicaires généraux, les chanoines, les membres de la fabrique, M. le maire de la ville de Chartres, plusieurs notables, plusieurs membres correspondants du Comité des arts et monuments près le ministère de l'instruction publique [1] ».

Thévenot défendit son projet, prétendant qu'il avait reçu du ministre l'autorisation de l'exécuter en entier, y compris le transport des vitraux à Clermont-Ferrand. Successivement, M. Paul Durand, M. Lecomte, curé de la paroisse Notre-Dame, et M. Adelphe Chasles, maire de Chartres, prirent la parole pour combattre les assertions et les prétentions de Thévenot ; l'assemblée se rangea unanimement à leur avis. En présence de cette opposition, Thévenot déclara « qu'il ne voudrait pas agir contrairement aux répugnances de la ville de Chartres », et annonça qu'il référerait au ministre de ce qui s'était passé.

L'affaire était terminée. Thévenot, peut-être, n'insista pas : il avait trouvé à Bourges, où sans doute on s'était montré moins récalcitrant, un débouché pour son industrie. Bien que la restauration générale des vitraux de Chartres ait encore figuré au budget des cultes pour 1847 [2], rien ne fut fait. Les efforts réunis des autorités et des compétences chartraines avaient réussi à empêcher l'exécution d'un projet dont le résultat, ainsi que l'abbé Pie l'écrivait à Didron, aurait été « de faire en dix ans... plus de tort aux vitraux que mille ans d'incurie ne pourraient leur en causer [3] ».

Pendant les vingt-cinq années qui suivirent, il ne fut plus question de restauration générale. On fit de grands travaux à la cathédrale durant cette période, mais les vitraux n'y furent pas compris [4] ; par contre, ils furent étudiés avec plus de soin que jamais ; c'est à cette époque, ainsi que nous l'avons vu, que Paul Durand préparait les belles planches de la *Monographie*. En 1850, l'abbé Bulteau réclamait « un remaniment général » des vitraux ; mais, sachant à quoi s'en tenir au sujet de leur solidité, il ne prétendait pas qu'il y eût péril en la demeure. On ne se hâta pas, et l'on fit bien ; pendant ce temps, l'art du vitrail se perfectionnait, ses progrès permettraient bientôt de réaliser un projet dont l'exécution trop hâtive aurait été désastreuse [5].

1. Lejeune se trouvait à cette réunion (ms. 1203, IV, pp. 279 et suiv.).

2. Papiers Durand.

3. *Journal de Chartres*, 28 janvier 1844.

4. Signalons, à titre de curiosité, le projet d'un certain M. Aubert qui aurait voulu perpétuer le souvenir des fêtes religieuses de 1855 en faisant placer dans la cathédrale un vitrail dont il avait fait le dessin. N'ayant pas trouvé dans la Société archéologique d'Eure-et-Loir, dont il était membre, l'appui sur lequel il comptait, M. Aubert donna sa démission. (S. A. E.-L., *P.-V.*, I, pp. 24, 26, 32, 49, 52.)

5. La vitrerie de la crypte, qui avait complètement disparu, a été refaite à partir de 1855. Elle comprend quelques verrières à sujets, exécutées de 1860 à 1878, que nous décrirons plus loin. — En 1852, des grillages ont été placés devant les fenêtres de l'étage inférieur, du côté sud. (S. A. E.-L., ms. 1231, II, pièce 82.)

III

C'est seulement en 1872 que l'on put voir, dans notre cathédrale, des vitraux ayant recouvré, grâce à une habile restauration, leur aspect ancien. La décoration de la chapelle dite de la communion (ancienne chapelle des apôtres) fut terminée cette année-là, au mois de février. Sur les quatre vitraux légendaires qui en occupent les fenêtres, trois — les plus maltraités — avaient été l'objet d'importants travaux. Celui du milieu avait récupéré un panneau transporté ailleurs ; tous trois avaient été complétés d'une manière assez adroite. Ce travail, exécuté aux frais de l'État[1], comme tous ceux dont il sera question dans la suite, était l'œuvre de Coffetier[2], peintre-verrier déjà connu par ses travaux à Bourges et au Mans, très expert, au jugement de Viollet-le-Duc lui-même, dans l'art d'imiter les vitraux du moyen âge. Coffetier resta chargé jusqu'en 1883 de la restauration des vitraux de Notre-Dame de Chartres ; il était secondé par le dessinateur Steinheil, artiste de mérite, qui avait fait ses preuves en collaborant aux travaux exécutés aux verrières de la cathédrale de Strasbourg et de la Sainte-Chapelle de Paris.

C'est également en 1872, dans les derniers jours du mois d'août, que fut achevée la restauration, commencée depuis plusieurs années, de la chapelle Vendôme. Le vitrail, déposé depuis 1868, avait été réparé et complété, mais avec moins de bonheur que ceux de la chapelle du chevet. Il est resté jusqu'en 1918 dans l'état résultant de cette restauration : le verrier y avait maintenu des panneaux étrangers, et, faute d'avoir consulté les anciennes descriptions ou les documents graphiques qui auraient pu le guider, y avait laissé en désordre les sujets anciens, dont plusieurs avaient été complétés par lui d'une manière fantaisiste.

La restauration générale de la vitrerie de l'étage supérieur, commencée à la même époque, fut menée avec activité pendant une douzaine d'années. En 1872, les trois verrières de la dernière travée de la nef, à gauche, près du bras nord du transept[3], reprenaient leur place, après avoir été nettoyées, remises en plomb, et complétées. Deux ans après, en 1874, la restauration des vitraux du côté nord de la nef — quatorze lancettes et sept roses — était achevée.

Vers la fin de 1874, M. Bœswillwald, architecte des monuments historiques, ayant jugé indispensable et urgent de refaire à neuf le remplage de la rose méridionale, les travaux commencèrent, dès le mois de février de l'année suivante, par la dépose des vitraux qui furent mis en sûreté dans une des tours voisines en attendant leur restauration.

1. On lit dans la *Petite Monographie* de Bulteau (p. 30) que le prix de cette restauration s'était élevé à 16000 francs ; une rectification (p. 210) corrige ce chiffre et évalue la dépense à 2500 francs environ. Il est regrettable qu'on ait parfois reproduit le renseignement inexact sans tenir compte de la rectification.

2. Demeurant à Paris, 96, rue Notre-Dame-des-Champs.

3. Baies CLV, CLVI, CLVII.

Sur les instances de Mgr Regnault, évêque de Chartres, il fut décidé que l'opération serait faite sur place. Coffetier consentit à installer un atelier dans la tour sud de l'abside ; c'est là qu'il fit exécuter par son gendre, au cours de l'hiver 1876-1877, le travail de nettoyage et de remise en plomb ; seules les pièces neuves étaient faites à Paris ou y étaient envoyées pour la cuisson. Un panneau étranger fut éliminé et remplacé par une copie d'un des panneaux existants. Le travail, y compris la repose, était achevé dès le mois de février 1877 ; mais la rose, ainsi rajeunie, n'apparut aux regards du public que le 1er septembre suivant, après l'enlèvement des échafaudages [1]. Quant aux panneaux des cinq lancettes situées au-dessous, ils étaient, à cette date, à Paris depuis trois mois ; ils purent être remis en place quelques jours seulement après ceux de la rose.

Pendant la reconstruction du remplage de la rose méridionale, Coffetier n'était pas resté inactif. Entre la dépose des panneaux et leur remise en plomb, il avait restauré (1875-1876) les vitraux du bras nord du transept donnés par Philippe de Boulogne [2] ; cette restauration avait comporté le rétablissement — désapprouvé par Paul Durand, quoique très désirable — des bordures colorées détruites au XVIIIe siècle [3]. Deux ans plus tard (1878), on passait à la dernière arcade de la nef, du côté méridional, entre l'orgue et le transept. Le chanoine Brou put, malgré bien des résistances, faire triompher une de ses idées : la reconstitution du vitrail de saint Symphorien, dont les panneaux, conservés pour la plupart, avaient été retirés quelques années auparavant de la fenêtre de la chapelle Vendôme où ils avaient été placés indûment au commencement du XIXe siècle [4].

M. Brou fut moins heureux dans une autre tentative. Un projet qui lui était très cher échoua, ou, plus exactement, ne fut réalisé, comme nous le verrons plus loin, que longtemps après sa mort. Voici, en quelques mots, comment les choses se passèrent.

Vers 1875, le chanoine avait servi d'intermédiaire — on dirait aujourd'hui d'agent de liaison — entre le cardinal Mac-Closkey, archevêque de New-York, et M. Lorin, peintre-verrier à Chartres, à qui le prélat avait confié l'exécution des vitraux de sa nouvelle cathédrale. A l'un et à l'autre, M. Brou avait rendu des services qui méritaient d'être reconnus autrement qu'en paroles. D'Amérique, il reçut une assez forte somme, à laquelle d'ailleurs il ne toucha jamais [5], ce qui fut d'autant plus méritoire de sa part que certains événements avaient considérablement réduit sa modeste fortune ; du peintre-verrier, plus embarrassé peut-être qu'on ne l'avait été au delà de l'Atlantique, il sollicita un cadeau, destiné, non à lui-même, mais à sa chère cathédrale. M. Brou voyait avec peine le vitrail dit de la Nouvelle-Alliance déshonoré par les sept panneaux de verre blanc qui en occupaient le beau milieu [6] ; il résolut de le compléter. La description de Pintard et les travaux du P. Cahier rendaient la chose facile. M. Brou étudia avec soin le projet [7], qui fut réalisé par M. Lorin en 1876.

1. La dépense totale s'était élevée à 26 000 francs, dont 7000 pour la restauration des vitraux (35 mètres carrés à 200 francs).
2. Baies CLII, CLIII, CLIV.
3. Cf. p. 60.
4. Les notes du chanoine Brou contiennent de curieux détails sur cette affaire.
5. Il la légua, intacte, à la maîtrise de la cathédrale.
6. Cf. p. 89.
7. On voit dans sa correspondance qu'il s'était rendu

En raison des relations un peu tendues qui existaient entre M. Brou et M. Bœswillwald, architecte de la cathédrale, la pose des panneaux était chose moins aisée que leur fabrication. Le plus simple eût été de solliciter une autorisation, qui probablement, n'eût pas été refusée ; M. Brou, après avoir longuement, et vainement sans doute, attendu des circonstances plus favorables, eut le tort d'agir sans le consentement de l'autorité compétente, et la naïveté de croire que l'innovation passerait inaperçue ou que le fait accompli serait respecté. Il eut recours, pour l'exécution de son dessein, au vitrier Léger, chargé de menus travaux d'entretien. Un premier panneau fut posé le 19 février 1881 ; puis, aucune protestation ne s'étant élevée, deux autres le rejoignirent le 9 janvier 1882. Près de six mois passèrent sans qu'il se produisît rien de nouveau..., mais le 1er juillet suivant, M. Bœswillwald, au cours d'une visite de la cathédrale, remarqua les panneaux et ne cacha pas son mécontement, bien naturel d'ailleurs. Usant d'un droit incontestable, il les fit enlever (28 août) ; en même temps, M. Brou était averti, par une lettre courtoise, que le travail commandé par lui n'ayant pas été préalablement approuvé, l'état de choses antérieur devait être rétabli.

Quelques années plus tard, les relations entre le chanoine et l'architecte ayant sans doute changé de caractère, une autre solution faillit intervenir. M. Bœswillwald se déclara disposé à examiner les panneaux refaits (13 janvier 1886 et 19 janvier 1889). Les choses traînèrent en longueur ; à la mort du chanoine Brou (1893), les vitraux étaient chez M. Lorin où ils devaient rester encore trente ans.

Il nous faut revenir en arrière pour reprendre le récit des restaurations. En 1880, on travailla de nouveau au croisillon nord du transept. Les vitraux de l'arcade médiane, du côté ouest, avaient beaucoup souffert ; la rose était presque entièrement garnie de verre blanc ; dans l'une des deux lancettes, la bordure seule avait été conservée[1]. Les parties manquantes furent refaites par Coffetier avec une adresse telle que leur coloris imite celui des vitraux voisins au point de tromper même les connaisseurs.

Pendant les années suivantes, de 1881 à 1883, Coffetier travailla aux vitraux de la nef, du côté sud ; dix lancettes et six roses furent réparées. Enfin, toujours en 1883, il reposa, après restauration, les verrières de la première arcade du bras sud du transept, près de la nef. Les deux lancettes avaient été pourvues de bordures neuves[2]. On reprocha à l'artiste d'avoir modifié la tonalité générale en forçant la note rouge[3]. Il faudrait, pour juger du bien-fondé de ce grief, avoir pu examiner avec soin les vitraux avant leur dépose, aussi nous abstiendrons-nous d'émettre un jugement. En admettant que le reproche soit justifié, il resterait vrai, néanmoins, que les travaux faits sous la direction de Coffetier à nos vitraux du XIIIe siècle — nous ne parlons pas de celui de la chapelle Vendôme — ont été, dans l'ensemble, satisfaisants. Steinheil était parfaitement familiarisé avec le style de l'époque ; les parties refaites sont en général d'un dessin très réussi. C'est plutôt le coloris

à Paris en mai 1874 pour y consulter, à la Bibliothèque Nationale, la monographie des vitraux de Bourges.

1. Cf. p. 65.

2. Cf. p. 60.

3. *La Voix de Notre-Dame de Chartres*, 1883, pp. 222 et 248.

qui est parfois critiquable. La raison en est sans doute dans la nature des verres employés ; c'est probablement le fabricant de verres qui a trahi le peintre-verrier. Certains panneaux refaits ne s'harmonisent pas avec les panneaux anciens qui les avoisinent ; ce défaut est particulièrement sensible dans les derniers vitraux de la nef, à gauche, près du transept, où le bleu des parties modernes contraste désagréablement avec celui des parties primitives. Peut-être aussi a-t-on introduit une quantité de verre neuf plus grande qu'il n'était nécessaire[1]. Mais ce ne sont là, en somme, que des critiques de détail. Le but principal de la restauration a été atteint : les verrières, consolidées, ont été, pour longtemps, mises en état de braver les intempéries, les panneaux renversés ont retrouvé leur situation normale [2], et l'ensemble des vitraux de la grande nef, déparé jusqu'alors par d'odieux panneaux de verre blanc, a retrouvé sa belle harmonie. En 1883, les travaux furent confiés au peintre-verrier Champigneulle, successeur de Coffetier. Il déposa les vitraux des baies abritées par la tour sud-est du transept [3], et les replaça, après restauration, l'année suivante. Il eut aussi à réparer les dégâts occasionnés par un ouragan, dans la nuit du 26 au 27 janvier 1884, aux verrières du bras nord du transept données par Philippe de Boulogne [4] ; c'est seulement deux ans après l'événement, le 13 janvier 1886, que la repose des cinq panneaux atteints put avoir lieu.

Cette même année, l'un des médaillons de la rose nord, celui qui représente Joram, eut à souffrir des intempéries. La restauration en fut confiée à M. Bonnot, peintre-verrier à Paris [5], dont Steinheil était devenu le collaborateur. En même temps, un travail beaucoup plus important était commandé aux mêmes artistes : la restauration des cinq lancettes situées au-dessous de la rose nord. Le tout était terminé le 31 décembre 1886.

Pendant les dix années qui suivirent, l'histoire des vitraux n'a pas grand'chose à enregistrer ; il n'y a guère à signaler qu'une petite réparation faite par M. Bonnot au vitrail du XII[e] siècle représentant la Passion.

Les travaux furent repris avec plus d'activité vers 1897. C'est entre cette date et 1900 que furent remises en place, après restauration, les verrières légendaires du bas côté sud, entre la chapelle Vendôme et le Clocher-Vieux. Deux d'entre elles, celles de l'Assomption et du Bon Samaritain, avaient passé par l'atelier de M. Bonnot ; les deux autres, par celui

1. Surtout quand on refaisait à neuf, comme nous le verrons plus loin, des panneaux existants, faute de les avoir cherchés. Nous devons aussi constater qu'au cours des travaux exécutés de 1870 à 1882 la vitrerie de la cathédrale a subi quelques pertes, peu considérables il est vrai, mais quand même regrettables. Il y avait autrefois une Vierge en grisaille dans une des roses du bras nord du transept ; qu'est-elle devenue ? qu'est devenu un panneau du XVI[e] siècle qui se trouvait dans une des lancettes voisines ? qu'a-t-on fait du panneau étranger retiré de la rose méridionale, d'un panneau de grisaille du XIII[e] siècle retiré d'une des fenêtres de la nef ? Le verrier qui a enlevé, avec raison, ces fragments des places qu'ils occupaient indûment aurait dû leur en trouver une autre dans la cathédrale. Tout ce qui en sort doit y rester ; les panneaux isolés ou incomplets eux-mêmes peuvent être mis dans les fenêtres en verre blanc de l'édifice ou de ses annexes. Nous verrons plus loin qu'on a eu grand soin, au cours des grands travaux de ces dernières années, de conserver les moindres fragments.

2. Ce qui donnait à une de nos illustrations chartraines, l'architecte Famin, l'occasion de comparer Coffetier au « grand saint Éloi ».

3. Baies XCII, XCIII, XCIV.

4. Baies CLII et CLIV.

5. 152, rue de Vaugirard.

de M. Gaudin[1], qui, pendant une dizaine d'années, fut seul chargé des travaux de vitrerie de la cathédrale.

C'est également à cette époque (1897-1903) qu'eut lieu la restauration générale des trois grandes verrières du XII^e^ siècle qui surmontent le portail royal. Des pièces neuves y furent introduites, en assez grand nombre, pour supprimer les lacunes qui en amoindrissaient l'effet. Pendant ce temps, d'autres travaux, moins importants, étaient exécutés : restauration d'une des roses du bras sud du transept[2] (1899) ; réparation de deux panneaux de la rose nord, dont un avait été endommagé par le vent (1899) ; réparation de dégâts survenus accidentellement à une petite rose[3].

En 1903, le vitrail de saint Apollinaire fut nettoyé et remis en plomb, ainsi que la grisaille du XIV^e^ siècle qui occupe la partie inférieure de la même baie[4]. Ce fut ensuite le tour des verrières du collatéral sud du chœur — quatre lancettes, deux petites roses — près du transept[5] (1904-1906).

L'effraction par des voleurs, dans la nuit du 2 au 3 mai 1908, du vitrail situé entre la chapelle Vendôme et le transept[6] hâta la restauration de la partie inférieure de ce vitrail ; elle fut remise en place au mois de mars de l'année suivante. La grisaille voisine, également mutilée, dut être réparée.

Les deux fenêtres de l'étage inférieur du transept qui avaient été murées à la fin du XVIII^e^ siècle[7] ont été toutes deux rouvertes et ont reçu des panneaux de vitrerie verdâtre avec bordures colorées ; celle du croisillon méridional en 1902 ; l'autre en 1912. Dans ces deux fenêtres, les vitrages sont encadrés de châssis de bois, ce qui est conforme, ainsi que nous l'avons vu, à la disposition primitive de nos verrières[8].

Les restaurations exécutées au cours des années qui ont précédé et suivi 1900 ont été l'objet de critiques sévères, et, disons-le tout de suite, assez peu justifiées[9]. Certaines gens professent une même admiration pour les vitraux anciens et pour la poussière qui les recouvre quand on néglige de les entretenir ; pour eux, tout nettoyage est un sacrilège. C'est une opinion que nous ne saurions partager : il ne faut pas confondre la patine, qui embellit les vieux verres, et qui, d'ailleurs, résiste à un simple nettoyage, avec la saleté — il faut appeler la chose par son nom —, qui obscurcit les vitraux et en rend les sujets inintelligibles. La restauration elle-même (remise en plomb, remplacement des pièces manquantes) nous paraît parfaitement légitime. On ne restaure pas, il est vrai, une œuvre d'art arrachée à un monument détruit, et n'ayant plus qu'un intérêt documentaire ; on se contente d'en assurer, dans la mesure du possible, la conservation. Mais, plus favorisées que les objets qui dorment leur dernier sommeil dans les musées, nos verrières ont conservé leur destination primitive ; elles font partie intégrante d'un monument affecté,

1. A Paris, 6, rue de la Grande-Chaumière.
2. Baie XCI.
3. Baie XCVIII.
4. Baie X.
5. Baies XIII-XVIII.
6. Baie X.
7. Baies XII et LVI. Cf. p. 65.
8. Avec cette différence que les armatures sont ici scellées dans la pierre.
9. Voir par exemple *Les Restaurations de la cathédrale de Chartres* dans le *Journal des Débats* du 6 octobre 1905.

aujourd'hui comme au XIIIe siècle, au culte catholique ; on ne peut les laisser tomber en ruine.

Elles demandent, d'autre part, à être traitées avec délicatesse, avec scrupule même. Toute restauration doit pouvoir se justifier. Mieux vaut boucher un trou avec une pièce quelconque, pourvu que sa couleur s'harmonise avec l'ensemble, que de compléter arbitrairement une inscription dont la lecture est douteuse, que de dessiner un attribut dont la présence supposerait tranchée une question controversée. Et surtout, il faut aller jusqu'à la limite du possible pour conserver les pièces anciennes, même fragmentaires.

De grandes précautions sont donc nécessaires. Ont-elles toujours été prises? Non, a-t-on affirmé dans le camp des artistes et des archéologues, où l'on est trop porté à critiquer — faute, bien souvent, de connaissances techniques — les architectes, verriers, et, en général tous ceux qui sont du « bâtiment ». L'étude sérieuse que nous avons faite de nos vitraux nous a convaincu que les griefs que l'on a fait valoir contre les restaurations étaient empreints d'une exagération manifeste. Les critiques légitimes peuvent, croyons-nous, se réduire à ceci : trop de verre neuf insuffisamment patiné. C'est un défaut dont les pièces incriminées se guériront en vieillissant[1].

Il est incontestable que les risques de malfaçon sont réduits au minimum quand les travaux sont faits sur place. C'est ce qu'avait parfaitement compris Mgr Regnault, en 1875, comme nous l'avons vu plus haut ; c'est ce qu'avait également compris la Société archéologique d'Eure-et-Loir lorsqu'elle émettait, à la séance du 3 juin 1909, un vœu tendant à faire attribuer « à nos verriers locaux » la restauration projetée de la rose nord. Peu après, au mois de septembre de la même année, le Conseil général d'Eure-et-Loir faisait entendre les mêmes réclamations en émettant, sur la proposition de MM. le docteur Maunoury et Beillard, le vœu « que désormais les réparations et l'entretien des vitraux de la cathédrale soient confiés à nos peintres-verriers[2] ».

Ces désirs ont été réalisés. La restauration de la rose septentrionale a été confiée à notre compatriote, M. Lorin, qui venait de terminer avec succès celle d'une partie de la vitrerie de l'ancienne église abbatiale de Saint-Père. Pendant que le remplage de la rose était consolidé et rejointoyé, les panneaux de vitraux étaient habilement restaurés dans l'atelier de M. Lorin. Ils furent reposés en octobre 1911[3]. « Avant les derniers travaux, écrivions-nous peu après, la grande rose nord était en assez mauvais état. Des trous y avaient été grossièrement bouchés avec des ardoises ou du plâtre, les panneaux déformés se bombaient en forme de poche, et, par endroits, les verres disparaissaient sous une couche plusieurs fois séculaire de poussière ou de toiles d'araignées n'ayant rien de

1. Des faits plus graves ont été reprochés aux peintres-verriers qui ont travaillé, vers 1900, pour la cathédrale de Chartres : ils auraient été auteurs ou complices de soustractions ayant eu pour effet de faire passer des panneaux anciens dans des collections américaines. Nous n'ajoutons aucune foi à ces accusations dénuées de toute preuve ; nous partageons entièrement sur ce point l'opinion exprimée il y a quelques années par le comte d'Armancourt. (S. A. E. L., *P.-V.*, XIV, p. 197 ; voir aussi pp. 115, 133, 193 et 195.)

2. Si le vœu du Conseil général mérite d'être approuvé sans réserve, on n'en saurait dire autant de toutes les réflexions échangées à ce sujet et consignées dans le procès-verbal de la séance du 30 septembre 1909.

3. Ils restèrent masqués par les échafaudages jusqu'en février 1913.

commun avec cette patine qui embellit les vieux vitraux. Cependant, le chef-d'œuvre du verrier du XIIIe siècle n'avait pas souffert dans ses parties essentielles, et il a presque suffi, pour lui rendre sa beauté primitive, d'un nettoyage et d'une remise en plomb. Aucun panneau n'a été complètement refait, et la proportion des verres neufs qui ont dû y être introduits est minime. On peut donc citer ce travail comme exemple d'une restauration intelligente et consciencieuse [1]. »

Peu après ce grand travail, les grisailles du XIIIe siècle voisines de la rose nord ont été nettoyées, complétées et consolidées dans l'atelier de M. Gaudin (1912) [2].

De 1870 à 1914, une partie très notable de la vitrerie de la cathédrale de Chartres — environ la moitié — a donc bénéficié des restaurations dont nous venons de résumer l'histoire [3]. Il est probable que bien des années se seraient écoulées avant la fin du grand travail entrepris il y a aujourd'hui plus d'un demi-siècle si, comme il nous reste à l'exposer, les événements qui ont eu lieu depuis 1914 n'en avaient hâté l'achèvement.

1. *La Voix de Notre-Dame de Chartres*, LVIIe année, juillet 1913, p. 160.

2. Baies CXLVI, CXLVII, CXLVIII.

3. Indication des vitraux restaurés de 1870 à 1914. — Façade ouest : baies I, II, III (trois grandes lancettes du XIIe siècle). Étage inférieur : baies IV, V, VI, VII, VIII, IX en partie, X, XIII, XIV, XV, XVI, XVII, XVIII, XXXII, XXXIII, XXXIV (treize lancettes et demie, deux petites roses). Étage supérieur : baies LXV-LXXIX, LXXXII-LXXXVIII, XCI-XCV, CXLV-CLXXV (les deux grandes roses du transept ainsi que les lancettes qu'elles surmontent, trente-six lancettes, dix-neuf roses moyennes dont une complètement neuve). Pendant cette même période, de menus travaux (bouchage de trous, barbouillage de verres blancs, etc.) ont été exécutés soit par Coffetier, soit par le peintre-vitrier chartrain Léger et son successeur Grenouillot. Citons entre autres la peinture des pièces blanches de la rose occidentale et probablement d'autres verrières (août 1876) ; de menus travaux (par Léger, qui faisait, avec plus ou moins de succès, de la remise en plomb) aux vitraux de saint Martin dans le déambulatoire et des saints Savinien et Potentien (1879), à la bordure de l'ancien vitrail de saint Laurent et au vitrail de saint Germain (1882). On a constaté, à certaines époques, la disparition de pièces anciennes faciles à enlever ; il est probable qu'elles n'ont pas été perdues pour tout le monde. Nous avons d'ailleurs appris de diverses sources que cette supposition n'est que trop conforme à la réalité. L'entretien de nos verrières étant maintenant confié à la maison Lorin, des faits semblables ne se reproduiront plus.

CHAPITRE VII

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES DEPUIS LA GUERRE DE 1914

I. Travaux d'entretien exécutés pendant la guerre. Ordre de dépose générale en 1918. Intervention de la Société archéologique d'Eure-et-Loir. Marche des travaux. État des fenêtres de la cathédrale à la fin du mois de novembre 1918.

II. Repose des vitraux ; marche des travaux. Restaurations. Remaniements : panneaux déplacés, sujets complétés, vitraux légendaires remis en ordre.

III. Ce qui reste à faire : achèvement des restaurations, mesures de protection, rétablissement de vitraux supprimés.

I

Au mois d'août 1914, les travaux de restauration, déjà très avancés, du porche nord de la cathédrale, étaient menés avec activité. Les événements eurent pour conséquence immédiate la fermeture du chantier. Quant aux vitraux, ils étaient tous en place ; la guerre, aurait-on pu croire, ne devait avoir d'autre résultat, à leur endroit, que l'ajournement des restaurations qui restaient à exécuter. Leur entretien, d'ailleurs, ne fut pas négligé ; de 1914 à 1918, ils furent l'objet de petites réparations faites dans les ateliers de la maison Lorin [1].

En mai 1918, le ministère des beaux-arts donna l'ordre de déposer immédiatement et de mettre en sûreté les vitraux anciens assez peu éloignés du théâtre des opérations militaires pour paraître en danger. Ceux de la cathédrale de Chartres, bien entendu, étaient du nombre. La nouvelle se répandit en ville le 22 mai.

1. Remise en plomb des figures des Arts libéraux de la chapelle Saint-Piat (1915) ; de panneaux appartenant aux vitraux légendaires de saint Cheron (XLII) (1915), de saint Thomas de Cantorbéry (XXV) (1917), et à l'une des grisailles du déambulatoire, côté sud (XX) (1918).

La première impression, chez la plupart des amis de la cathédrale, fut défavorable au projet. Fallait-il, se disait-on, pour soustraire les vitraux à un péril problématique, les exposer au péril certain d'une dépose précipitée ? N'allait-on pas endommager gravement ces vitraux, ceux du moins qui n'avaient pas encore été restaurés ? N'allait-on pas, faute de pouvoir prendre les précautions d'usage en pareil cas, perdre une quantité de fragments anciens dont le remplacement diminuerait la valeur archéologique et artistique des verrières ? Et, ces verrières, quand seraient-elles de nouveau visibles ?

Personne cependant, croyons-nous, n'aurait osé prendre l'initiative d'une démarche ayant pour but de faire revenir l'autorité sur la décision prise, et, par conséquent, la responsabilité d'une catastrophe éventuelle. La raison avouée (possibilité d'explosions en gare ou à l'usine de guerre de Lucé) n'était peut-être pas très convaincante ; mais elle n'était pas la seule. Les événements, en mai 1918, étaient à la veille de prendre une tournure plus favorable ; mais l'avenir était encore bien menaçant. A tout moment, la ville de Chartres était exposée à un bombardement aérien ; et qui donc, à cette époque, aurait osé affirmer qu'elle était à l'abri de l'invasion ?

Il ne pouvait donc être question de s'insurger contre une décision irrévocable et dont il fallait bien reconnaître la haute sagesse. Les archéologues chartrains avaient mieux à faire : constater, avec toute la précision possible, l'état des vitraux, afin de faciliter la tâche des verriers lors de la future repose et de rendre toute perte impossible ; étudier les remaniements souhaitables ; éviter à tout prix les vieilles querelles entre l' « archéologie » et le « bâtiment », et réaliser, jusque dans ce domaine, l' « union sacrée », pour le bien commun.

C'est ce que comprit parfaitement M. le comte d'Armancourt, alors président de la Société archéologique d'Eure-et-Loir. Dès le 23 mai, il réunit le bureau, et, deux jours après, le 25, il y eut une assemblée générale de la société [1]. On reconnut, dans ces deux réunions, que le moyen le plus efficace d'atteindre le but que l'on se proposait était de faire exécuter, dans le plus bref délai, des photographies de tous les vitraux. Il fallait trouver un opérateur : on résolut de s'adresser au gardien de la cathédrale, M. Houvet, déjà connu comme habile photographe, et beaucoup plus à même que tout autre de mener à bien l'opération ; un échafaudage était nécessaire : la société vota pour cet objet une somme de 500 francs.

La dépose devait commencer immédiatement ; il fallait se hâter. Dès le 1er juin, l'échafaudage mobile qu'on a pu voir dans la cathédrale pendant plusieurs années (jusqu'en février 1925) était prêt à servir.

Pendant les premiers jours du mois de juin, les maçons échafaudèrent quelques fenêtres, et l'on fit, aux lancettes situées au-dessous de la rose méridionale, des essais concernant le mode de fermeture à adopter. A partir du 11 juin, les coups des petits marteaux

1. Sur le rôle de la Société Archéologique d'Eure-et-Loir en la circonstance, on peut consulter, outre les *Procès-Verbaux* des réunions ordinaires, aujourd'hui publiés, ceux des réunions du bureau, qui resteront manuscrits.

des verriers frappant les clavettes retentirent sans arrêt. Le premier vitrail qui disparut fut celui de Noé, dans le bas côté nord, à côté de l'escalier du Clocher-Neuf. L'opération fut conduite avec la plus grande activité ; des équipes d'ouvriers travaillèrent simultanément à l'étage supérieur et à l'étage inférieur, des deux côtés du monument[1]. La dépose des trois grandes verrières du XII^e^ siècle et de la rose occidentale nécessitait un échafaudage considérable ; les charpentiers commencèrent à l'élever le 19 juin[2], et, dès le 9 août, toutes les baies de la façade avaient perdu leur vitrerie.

Au fur et à mesure de leur dépose, les vitraux étaient remplacés par des toiles jaunâtres clouées sur des liteaux solidement fixés aux armatures au moyen de ligatures en fils de fer. Dès le début des travaux, l'aspect intérieur de la cathédrale fut considérablement modifié ; un jour cru pénétrait à flots par les baies ouvertes et même par celles qui avaient reçu leur garniture de toile, détruisant la demi-obscurité voulue par le maître de l'œuvre et les verriers du XIII^e^ siècle, accusant impitoyablement certaines pauvretés, certaines laideurs du mobilier, qui, jusque-là, passaient à peu près inaperçues. Lors de l'achèvement des travaux, la cathédrale était méconnaissable. Le mystère qui d'ordinaire habite sous ses voûtes en était banni ; envahi par le jour du dehors, le vaisseau, malgré la magnificence de son architecture, semblait presque n'abriter plus rien de sacré.

Pendant les travaux, M. Houvet avait précédé les verriers ; en toute hâte, soit du triforium, soit de l'échafaudage mis à sa disposition, il avait fixé sur ses plaques sensibles l'image des vitraux avant leur dépose. Ainsi se trouva constituée une collection, à peu près complète, de reproductions que ceux qui voudront connaître parfaitement les vitraux de Chartres consulteront toujours avec profit. Sans doute, les photographies dont elle se compose sont, en général, médiocres au point de vue artistique ; l'opérateur a été forcé de travailler avec la plus grande précipitation, dans des conditions d'éclairage parfois fort défavorables, et d'utiliser les produits qui lui tombaient sous la main. Malgré cela, la collection présente un très grand intérêt documentaire, et l'on doit savoir gré à la Société archéologique d'Eure-et-Loir de l'avoir fait exécuter.

C'est le 6 novembre que fut déposée la dernière verrière (la grisaille au-dessus de l'escalier de Saint-Piat). Dès le lendemain, on apprenait que l'Allemagne demandait l'armistice. La vitrerie de la chapelle Saint-Piat n'avait pas encore été touchée ; il n'y eut pas contre-ordre ; sa dépose fut terminée le 29 novembre.

Le bombardement de Chartres par un avion allemand, dans la nuit du 15 au 16 août 1918, avait prouvé que le péril n'était que trop réel. Les témoins des travaux, d'ailleurs, avaient pu se convaincre que les craintes exprimées au début de l'opération étaient exagérées. Les vitraux, même non restaurés, résistaient fort bien, en général, au traitement qui leur était infligé ; les panneaux, même déformés, conservaient assez de rigidité pour être manipulés sans courir le danger de se disjoindre. Des pièces appartenant aux

1. Le travail a été exécuté par les maisons Lorin (côté nord, rose occidentale, chapelle Saint-Piat) et Gaudin (côté sud, lancettes de la façade occidentale).

2. Cet échafaudage est resté en place jusqu'à la repose des verrières.

filets de scellement furent brisées ou perdues, ce qui était inévitable ; mais on put constater que le fait ne se produisait pas pour la première fois : un grand nombre de ces pièces n'étaient pas primitives ; elles dataient seulement d'anciennes restaurations. Un seul accident proprement dit — c'est peu en raison de l'importance de l'entreprise — doit être enregistré : le 17 juillet, vers 6 heures du soir, les ouvriers laissèrent tomber d'une grande hauteur, sur le pavage de la nef, le panneau de l'arbre de Jessé représentant la Vierge[1]. Telle est la solidité de ces vieux vitraux, en raison de l'épaisseur du verre et de son fractionnement en petites pièces solidement serties de plomb, que le panneau fut beaucoup moins endommagé qu'on n'eût pu le craindre ; il a suffi d'en refaire à neuf un tiers environ.

Aussitôt déposés, les panneaux, numérotés en vue de leur repérage, étaient mis dans des caisses que les ouvriers descendaient immédiatement dans la galerie méridionale de la crypte. C'est là, à l'abri des puissantes voûtes de Fulbert, que les verrières devaient attendre des jours meilleurs ; quelques-unes n'y restèrent qu'un temps très court ; d'autres y prolongèrent leur séjour pendant plusieurs années.

Voici l'état des fenêtres de la cathédrale à la fin du mois de novembre 1918 :

Nef. — Tous les vitraux déposés, à l'exception de la rose au-dessus de l'orgue. Ouvertures de la grande rose murées avec des briques.

Bas côtés de la nef. — Tous les vitraux déposés (y compris ceux de la chapelle Vendôme), à l'exception des panneaux de verre blanc des deux fenêtres voisines du transept. Ouvertures du tympan de la fenêtre de la chapelle Vendôme garnies de « vitrex ».

Transept, étage supérieur. — Tous les vitraux déposés, à l'exception des deux grandes roses et des écoinçons de la rose nord, ainsi que de la rose en grisaille abritée par la tour nord-ouest et de la lancette en verre blanc du bras sud.

Bas côtés du transept. — Les deux vitraux légendaires déposés, ainsi que les bordures de la fenêtre placée près de l'angle nord-ouest du transept ; le reste (ne comprenant guère que du verre blanc) en place.

Chœur. — Tous les vitraux déposés, à l'exception des panneaux de vitrerie des huit fenêtres mises en verre blanc au XVIII^e^ siècle et des quatres roses qui les surmontent.

Déambulatoire et chapelles absidales. — Tous les vitraux déposés, à l'exception de ceux des trois baies situées derrière la Vierge du Pilier (protégés par des murs de brique élevés au dehors) et des deux grisailles de la première chapelle du côté sud.

Chapelle Saint-Piat. — Tous les vitraux déposés. Ouvertures des tympans garnies de « vitrex ».

On avait laissé, de plus, toutes les bordures ne faisant pas corps avec les panneaux (à l'exception cependant de celles des trois lancettes du XII^e^ siècle) ; mais ces bordures, couvertes de toile, n'apparaissaient que comme des bandes opaques. On avait également laissé les vitrages des petites ouvertures des roses surmontant les lancettes géminées de l'étage supérieur ; dissimulés au fond de leurs alvéoles, ces vitrages ne sont guère visibles d'en

1. Mal attaché à la corde qui aurait dû le retenir, le châssis auquel le panneau était lié glissa sans arrêt jusqu'au bas de l'échelle servant à la descente.

bas. Seules, les deux grandes roses du transept rappelaient aux spectateurs attristés la splendeur des vitraux de Chartres [1].

II

La somme affectée à la préservation des vitraux n'ayant pas été entièrement dépensée, le reliquat fut immédiatement employé à la repose de quelques-uns. Dès le 18 décembre 1918, la figure colossale de Melchisedech reprit sa place dans une des baies qui s'ouvrent au-dessous de la rose nord ; les quatre baies voisines recouvrèrent leurs vitrages les jours suivants. A l'autre extrémité du transept, les images de la Vierge portant l'enfant Jésus et des évangélistes chevauchant les prophètes réapparurent dans le cours de janvier 1918. Ces premiers travaux n'étaient que le prélude de la grande opération qui ne pouvait commencer avant l'accomplissement de formalités administratives.

Un programme s'imposait : remettre d'abord en place, autant que possible, les vitraux déjà restaurés — la moitié environ, ce qui permettrait de rendre rapidement à une grande partie des fenêtres leur aspect normal ; puis, ce qui serait beaucoup plus long, s'occuper des autres vitraux, dont l'état rendait nécessaire une restauration préalable.

La campagne de travaux de 1919 commença dans les premiers jours de juin. Comme pour la dépose, on travailla simultanément en différents endroits ; d'abord des deux côtés de la nef, dont plusieurs fenêtres furent des premières à recouvrer leur parure ; puis à la face ouest du transept ; et à l'étage inférieur, du côté méridional. La Vierge de la Belle-Verrière réapparut le 12 novembre. Les travaux durèrent, presque sans interruption, jusqu'en janvier 1920. A cette époque, la plupart des vitraux antérieurement restaurés étaient en place ; si quelques-uns manquaient encore à l'appel, comme ceux des trois fenêtres surmontant le portail royal, la grande rose occidentale, par contre, après avoir été l'objet d'une adroite restauration dans les ateliers de M. Lorin, étalait de nouveau les pétales de son immense corolle.

C'est en mai 1920 que furent remis en place les trois grands vitraux de la façade ouest ; et c'est au cours du mois de juillet suivant que fut achevée la repose, après restauration, des sept lancettes de l'abside. Dès lors, les quatre extrémités de la croix ayant récupéré leurs verrières, l'aspect général du monument était grandement amélioré. Parmi les travaux qui eurent lieu la même année, il faut citer, comme particulièrement intéressant, le remaniement du vitrail du XV^e^ siècle de la chapelle Vendôme, achevé vers la fin du mois d'octobre.

La repose des verrières de l'étage supérieur fut terminée en 1921. Celles des fenêtres latérales du chœur, qui avaient perdu leurs bordures de couleur au XVIII^e^ siècle, en reçu-

1. Nous ne croyons pas qu'il existe, au moins dans le commerce, de photographies d'ensemble représentant l'intérieur de la cathédrale sans les vitraux ; mais plusieurs planches des recueils de M. Houvet perpétueront l'aspect, intérieur et extérieur, de certaines fenêtres garnies de toiles. Voir en particulier *Cathédrale de Chartres* (*Architecture*), planches 42, 51, 62, 70, 73, etc.

rent de nouvelles. Ce fut pour elles une véritable résurrection : débarrassées tout à la fois de la couche de poussière qui les rendait à peu près opaques et du rayonnement des verres blancs qui en tuait le coloris, elles reprirent leur éclat primitif.

Les travaux de restauration et de remise en place des vitraux de l'étage inférieur furent exécutés au cours des années 1921, 1922, 1923 et 1924. La repose du vitrail légendaire de Joseph, dans le bas côté nord, terminée le 25 juillet 1924, marque leur achèvement. Six ans et quelques semaines s'étaient donc écoulés depuis la première intervention des verriers. Cette durée n'est pas excessive, car la remise en plomb de vitraux légendaires est une opération longue et minutieuse. Cependant, au cours des travaux dont nous venons de faire le récit, le public manifesta parfois une certaine impatience. Très désireuses de revoir les vitraux de la cathédrale, et très peu initiées à la technique de la peinture sur verre, certaines personnes ne comprenaient ni la lenteur des travaux, ni la nécessité de tenir les fenêtres ouvertes un certain temps. Il fallait, en effet, entre l'enlèvement des toiles et la repose des panneaux restaurés, procéder, pour chaque fenêtre, aux opérations suivantes : revision de l'armature, changement des pitons, découpage des feuillards, peinture des fers, dépose et restauration des bordures laissées en place en 1918. Ne pouvant disposer d'une baguette magique qui leur eût permis d'accomplir leur tâche en un clin d'œil, les verriers, maçons, serruriers et peintres durent avoir recours aux moyens ordinaires de leur art. Il faut d'ailleurs reconnaître que M. Armand Mouton, architecte des monuments historiques, a mis tous ses soins à éviter, dans la mesure du possible, tout ce qui aurait pu entraver l'exercice du culte. Plus d'une fois, nous en avons été témoin, des fenêtres ouvertes ont été de nouveau garnies de toile à l'occasion de quelque cérémonie [1].

Une fois remises en état toutes les baies touchées en 1918 [2], quelques travaux complémentaires eurent lieu : restauration des bordures anciennes et des panneaux blancs de deux verrières du bras sud du transept (l'une à l'étage inférieur et l'autre à l'étage supérieur) ; d'une des quatre roses du chœur qui n'avaient pas été descendues ; pose de cinq panneaux neufs et de bordures au bas du vitrail légendaire de saint Nicolas dans la chapelle des confesseurs. Ce dernier travail, exécuté avec succès par la maison Lorin, est dû à la générosité des fidèles. Le tout était achevé en décembre 1924 [3].

1. Certaines gens, mieux intentionnés que renseignés, ont, par moments, manifesté une nervosité dont la presse s'est parfois fait l'écho. On a pu lire, par exemple, dans *Le Figaro* du 15 mai 1922 (alors que la plus grande partie des vitraux étaient reposés) : « On les emballa [les vitraux]. On les étiqueta. On les expédia nul ne sut jamais où [!]. Il y a maintenant quarante-deux mois que les hostilités sont terminées, que les avions allemands ont cessé de commettre des crimes, et les vitraux ne sont pas revenus, pour le grand désespoir des amis de Chartres. » Il faut avouer que la publication de choses semblables ne pouvait avoir d'autre résultat que de mécontenter ceux qui faisaient alors de leur mieux pour mener à bien les travaux dont ils avaient la direction.

2. Celles, du moins, de la cathédrale proprement dite. Nous parlerons plus loin de la restauration des vitraux de Saint-Piat.

3. Bien que nous n'ayons jamais eu l'intention d'écrire l'histoire administrative et financière des vitraux de la cathédrale de Chartres, nous croyons devoir donner quelques chiffres qui permettront d'apprécier l'importance des derniers travaux. Ces travaux ont coûté, honoraires compris, 702 574 fr. 42, dont 97 911 francs pour la dépose, et 604 663 fr. 42 pour les restaurations et la repose. Ce dernier chiffre ne comprend pas le prix de la restauration et de la repose, actuellement en cours, des verrières de Saint-Piat. La dépense de la restauration et de la remise en place du vitrail légendaire de Joseph —

Ce qui donne aux opérations exécutées de 1919 à 1924 un intérêt artistique et archéologique, c'est qu'elles n'ont pas consisté dans le rétablissement pur et simple d'un état de choses antérieur ; elles ont aussi comporté des remaniements heureux dont l'exécution, en d'autres circonstances, eût pu se faire attendre longtemps.

« La vitrerie peinte de Chartres a perdu plusieurs tableaux au siècle dernier, écrivait, vers 1850, l'abbé Bulteau... un certain nombre de panneaux ont été, à diverses époques, mutilés, démembrés, retournés, déplacés par le fait de vitriers ignorants et maladroits... Un remaniement général est donc devenu chose nécessaire [1]. »

Même avant les travaux qui ont eu lieu depuis 1870, ces mots étaient empreints de quelque exagération. Il n'en est pas moins vrai que des modifications s'imposaient. Aujourd'hui, c'est chose faite.

Réservant plus de détails pour notre partie descriptive, nous nous bornerons à exposer ici brièvement la nature de ces modifications.

Quelques panneaux avaient été remployés çà et là, au hasard, et intercalés dans des compositions avec lesquelles ils n'avaient aucun rapport. Ces intrus, ou du moins la plupart d'entre eux, ont été éliminés. L'opération a porté principalement sur les vitraux du chœur (côté sud) ; sur les verrières légendaires des saints Simon et Jude, de sainte Madeleine ; sur la rose occidentale ; sur le vitrail de la chapelle Vendôme.

Plusieurs panneaux ainsi déplacés ont pu réintégrer leur place primitive et normale : le vitrail de la chapelle Vendôme a récupéré des détails d'architecture et des armoiries ; le vitrail légendaire des apôtres a retrouvé deux signatures. Les autres panneaux, provenant des vitraux détruits au XVIII[e] siècle, ou d'origine incertaine, n'ont pas été égarés — on est donc revenu des anciens errements — ; à part quelques exceptions insignifiantes que nous signalerons, ils ont trouvé place dans des fenêtres garnies de vitrerie incolore [2].

Un certain nombre de vitraux présentant des lacunes, soit dans les sujets, soit dans les bordures ou mosaïques, ont été complétés. Nous avons déjà parlé de la partie neuve du vitrail de saint Nicolas, dans la chapelle des confesseurs ; nous devons aussi mentionner, comme ayant été l'objet d'améliorations de ce genre, les vitraux du chœur ; celui de la chapelle Vendôme ; celui de la Nouvelle-Alliance où les panneaux préparés dès 1876 par les soins du chanoine Brou [3] sont venus — après quarante-sept ans d'attente — combler une lacune d'un effet particulièrement malheureux.

Enfin, les interversions qu'avaient subies, au mépris de la chronologie des événements représentés, les médaillons des vitraux légendaires ont pu, au moins dans la grande majorité des cas, être supprimées.

nous prenons cet exemple au hasard — s'est élevée à 6772 fr. 33, ainsi répartie :

Travaux exécutés par le peintre-verrier. .	4773 fr.	56
Échafaudage et maçonnerie.	478	45
Serrurerie.	1357	72
Peinture.	162	60
TOTAL.	6772 fr.	33

Nous devons ces renseignements à l'obligeance de M. Armand Mouton.

1. *Description*, p. 190.

2. Ainsi s'est trouvé réalisé, d'une manière à peu près parfaite, le projet de remaniements que nous avions proposé en 1919 (S. A. E.-L., *P.-V.*, XIV, pp. 25-33.

3. Cf. p. 107.

Aujourd'hui, tous les vitraux de la cathédrale sont en place. Consolidés, débarrassés de la poussière qui les obscurcissait, presque tous ceux dont l'état nécessitait une restauration ont retrouvé leur éclat et sont en mesure d'affronter de nouveau l'épreuve du temps. Ce beau résultat, obtenu en peu d'années, est tout à l'honneur des architectes qui ont eu la haute direction des travaux, MM. Brunet (auteur du projet de restauration et de repose) et Ruprich-Robert ; de MM. Lorin, Gaudin et Bonnot, peintres-verriers [1] ; enfin, de M. Armand Mouton, architecte, qui, depuis 1882, prodigue ses soins éclairés et consciencieux à la cathédrale de Chartres et n'a rien épargné pour la parfaite réussite de l'entreprise dont nous venons de raconter brièvement l'exécution.

III

Si la cathédrale proprement dite est rentrée en possession de tous les vitraux déposés en 1918, il n'en est pas de même de la chapelle Saint-Piat. Ce retard était à prévoir : non seulement la majeure partie de la vitrerie de cette chapelle était dans un état de désordre et de délabrement qui appelait une restauration générale et un remaniement complet, mais, de plus, les fenêtres demandaient de sérieuses réparations préalables, comportant, au moins pour certaines d'entre elles, le renouvellement presque total des remplages. Ces travaux sont actuellement en cours d'exécution. A l'heure où nous écrivons, sur les sept vitraux de la chapelle, deux ont pu reprendre leur place [2], après avoir été remaniés et complétés conformément aux indications contenues dans l'étude que nous avons publiée à ce sujet en 1916 ; deux autres, croyons-nous, pourront être reposés dans un avenir peu éloigné. Le succès de ces premiers travaux, exécutés par la maison Lorin, nous fait bien augurer du résultat de l'œuvre entreprise.

Lorsque la vitrerie de la chapelle Saint-Piat aura retrouvé son aspect primitif et son ancienne beauté, d'autres travaux, moins urgents il est vrai, s'imposeront.

La restauration des vitraux de la cathédrale n'est pas entièrement achevée. Certains d'entre eux, laissés en place en 1918, n'ont pas été touchés depuis fort longtemps et sont dans un état qui rend désirable l'intervention discrète du verrier. La belle grisaille du XIV^e^ siècle qui éclaire le passage de l'église à la sacristie est à la merci du moindre accident ; certaines de ses pièces sont en danger de se perdre. Quant aux autres verrières qui, comme elle, n'ont pas été restaurées — celles des trois baies situées derrière le sanctuaire

1. Voici la liste exacte des vitraux reposés, et, le cas échéant, restaurés, par chacun des trois verriers. Les numéros renvoient au plan qui se trouve en tête de notre partie descriptive.

M. Lorin : IX, XI, XXXII-XLVI, LVII-LIX, XC, XCV (les cinq lancettes sous la rose sud), CXVII, CXXI-CXLIV, CXLV (les cinq lancettes sous la rose nord), CXLVI-CLXXVI. M. Lorin a, de plus, restauré le panneau de la Vierge de l'arbre de Jessé (I) et réparé sur place trois verrières qui n'avaient pas été déposées (LIII-LV)

M. Gaudin : I-III, XIII-XXI, XXIV-XXXI, XLVII-LII, LX-LXIV, LXXI-LXXXIX, XCI-XCIV, XCVI-XCVI, CXVIII-CXX.

M. Bonnot : IV-VIII, X, LXV-LXX.

2. Celui du chevet et celui de la face nord qui est le plus rapproché de la tour nord-est.

de Notre-Dame du Pilier[1], trois des roses du chœur[2], les deux grisailles de la première chapelle absidale du côté sud[3], les grisailles de la sacristie —, s'il n'y a pas, en ce qui les concerne, péril en la demeure, elles sont, pour la plupart, fort sales, étoilées de trous, et ont, par conséquent, un aspect qui produit un contraste pénible avec celui des verrières restaurées.

Mais il ne suffit pas, pour assurer la conservation d'anciens vitraux, de les consolider ; il faut encore les protéger contre la maladresse ou la malveillance de certaines gens. L'ancien chapitre y avait pourvu, comme nous l'avons constaté, au moyen d'une surveillance efficace[4]. Au cours du siècle dernier, on est arrivé au même but par un moyen différent : les vitraux de l'étage inférieur, du côté sud, ont été munis de grillages[5]. Aujourd'hui, la plupart de ces grillages, rongés par la rouille, demandent à être remplacés. La même mesure de protection devrait être étendue aux vitraux situés entre la sacristie et la chapelle Saint-Piat, ou, du moins, aux plus exposés d'entre eux. Un jardin public, surtout sans surveillance, est un mauvais voisinage pour des œuvres d'art aussi précieuses et aussi fragiles. Des faits récents prouvent que le péril n'est pas imaginaire[6].

De plus — et ceci est autrement inquiétant —, rappelons-nous qu'un incendie des combles du déambulatoire ou des bas côtés de la nef exposerait les verrières de l'étage supérieur à une destruction certaine. Sans doute, les probabilités d'un sinistre de ce genre sont aussi réduites que possible ; on désirerait pourtant qu'elles fussent entièrement supprimées par l'enlèvement des charpentes en bois, auxquelles pourraient être substitués progressivement des combles en ciment armé, couverts de plomb, et ayant exactement le même aspect que les combles actuels[7]. L'opération serait onéreuse, mais nous croyons que la sécurité ainsi obtenue ne saurait se payer trop cher.

Ce n'est pas tout. Le respect que nous devons aux œuvres d'art léguées par le passé nous commande non seulement d'en assurer la transmission aux générations futures, mais aussi de les mettre en valeur. Roulée dans un coffre-fort, une toile de maître y est parfaitement à l'abri ; personne cependant ne soutiendra qu'elle y soit à sa place. Tel n'est pas, Dieu merci, le sort des vitraux de Chartres ; mais il y a encore fort à faire pour leur mise en valeur. « Pour que l'on puisse apprécier convenablement les vitraux des XII^e^ et XIII^e^ siècles, écrivait naguère un connaisseur des plus avertis, il est nécessaire d'être dans un édifice dont toutes les fenêtres en soient munies, de manière que l'œil, accommodé à l'obscurité, s'accorde au ton de la couleur. C'est à Chartres seulement que cette condition se trouve *approximativement* réalisée[8]. »

Cela revient à dire que l'idéal des grands artistes des XII^e^ et XIII^e^ siècles n'est complète-

1. Baies LIII, LIV, LV.
2. Baies CXVI, CXXVI, CXXXII.
3. Baies XXII, XXIII.
4. Cf. p. 54.
5. Cf. p. 104.
6. Depuis 1924, cinq accidents ont été causés par des projectiles lancés du dehors. Le vitrail de saint Étienne, à la chapelle des martyrs, a été atteint deux fois ; le second de ces deux accidents n'est pas encore réparé au moment où nous écrivons.
7. Cela s'est fait, à Chartres, à l'église Saint-Pierre (bas côté sud).
8. *Stained glass of middle ages in England and France*, painted by L. R. Saint, described by H. Arnold, p. 94.

ment réalisé nulle part, mais qu'il s'en faut de bien peu qu'il ne le soit à Chartres. « Approximativement » : restriction qui n'est que trop justifiée, mais dont notre génération devrait avoir à cœur de supprimer la raison d'être. On s'est fortement indigné, depuis cent ans, contre ceux qui, à diverses époques et particulièrement au XVIII^e siècle, ont fait remplacer nos anciens vitraux par du verre blanc ; nous pensons que le temps est passé de cette indignation stérile contre des gens qui n'ont eu d'autre tort que de partager aveuglément le goût de leurs contemporains ; mieux vaudrait, aujourd'hui, réparer les dommages qu'ils ont causés. Si nous le souhaitons, ce n'est nullement par amour du vieux-neuf et des reconstitutions archéologiques qui ne nous rendraient pas un atome de ce qui est irrémédiablement perdu, mais bien par désir de voir nos anciens vitraux dans une ambiance qui leur permette de produire tout leur effet. Proposer un projet précis serait dépasser le programme du présent ouvrage ; nous nous contenterons de dire que si des grisailles pourraient suffire dans quelques baies peu éclairées, il faudrait, presque partout, et notamment dans le chœur[1], des verrières possédant un coloris analogue à celui des anciennes.

Évidemment, la dépense serait élevée. On ne saurait la demander à l'État au cours de la crise économique que nous traversons ; et elle dépasserait les moyens des fidèles chartrains ainsi que de la plupart des mécènes. Mais nous pensons que l'œuvre pourrait être facilement réalisée par le concours de ceux qui connaissent notre cathédrale, ont subi son charme et s'intéressent à son sort. Notre-Dame de Chartres est la maison d'une famille spirituelle dont font partie, à des titres divers, un grand nombre de personnalités appartenant à l'élite de toutes les nations civilisées. Le jour où ses « amis », qui, aujourd'hui, s'ignorent trop les uns les autres, auront su — comme cela s'est fait ailleurs — grouper leurs bonnes volontés et leurs efforts pour une action commune, ils seront en mesure de réparer les injures subies, au cours des temps, par leur chère cathédrale. Le rétablissement des vitraux supprimés devra être inscrit dans les premiers articles de leur programme. C'est seulement lorsque ce but aura été atteint que Notre-Dame de Chartres sera redevenue la réalisation parfaite de l'art religieux du moyen âge en France.

1. On a autrefois proposé de remplacer par des grisailles les vitreries blanches du chœur (*Congrès scientifique de Chartres* [1869], p. 429) ; à notre avis, ce serait faire une grosse dépense en pure perte, car l'effet général serait à peine modifié. Le rétablissement des vitraux du chœur a été jugé nécessaire par M. Dujardin-Baumetz, sous-secrétaire de la direction des beaux-arts, lors d'une visite à Chartres, le 26 février 1910.

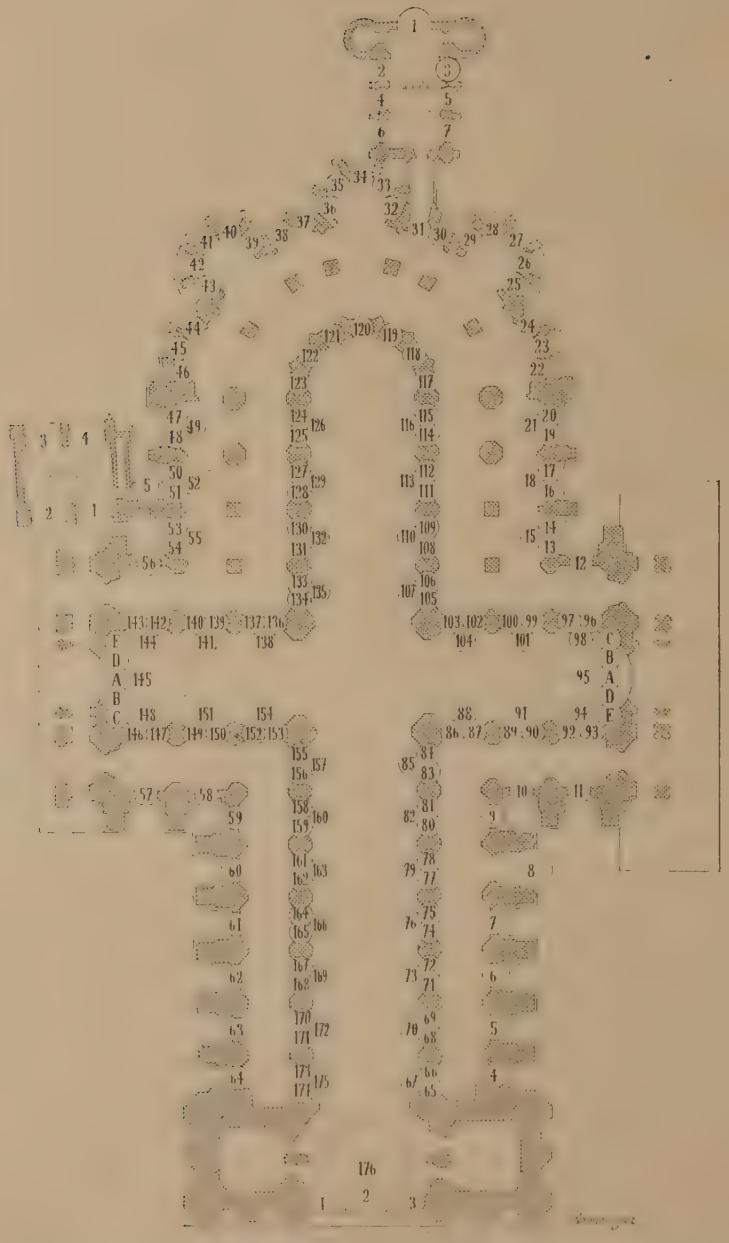


Fig. 1. — Plan de la cathédrale de Chartres indiquant l'emplacement des vitraux. (Les numéros en chiffres arabes correspondent aux numéros en chiffres romains attribués aux baies dans notre texte.)

DEUXIÈME PARTIE

DESCRIPTION DES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

CHAPITRE LIMINAIRE

VUE D'ENSEMBLE SUR LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

I. Facture matérielle des vitraux de la cathédrale de Chartres. Vitraux des XII^e^ et XIII^e^ siècles : verres ; grisaille ; plombs ; vergettes ; armatures. Vitraux postérieurs au XIII^e^ siècle.

II. État des vitraux. Altération des verres ; influence des matières colorantes, de l'exposition. Casses ; pièces remises. Plombs modernes ; feuillards ; vergettes.

III. Caractères particuliers des vitraux des diverses parties de la cathédrale. Les trois lancettes de la façade ouest. Vitraux de la nef et des bas côtés. Vitraux du chœur et du déambulatoire. Vitraux du transept.

IV. Ordre suivi dans la présente description.

I

Le lecteur n'attend sans doute pas de nous une étude développée sur les vitraux de la cathédrale de Chartres considérés au point de vue de leur facture matérielle. Quelques mots sur la question suffiront. Rien, d'ailleurs, dans les observations que nous avons pu faire, n'est de nature à contredire les conclusions généralement admises par les historiens de la peinture sur verre.

Les verres employés dans nos vitraux des XII^e^ et XIII^e^ siècles sont de la plus grande beauté. Généralement gauchis, gondolés, ils sont d'une épaisseur très variable qui oscille autour d'une moyenne de quatre millimètres environ. Ces irrégularités, par le jeu de la

réfraction de la lumière, communiquent aux pièces une richesse de tons et un éclat incomparables. Le blanc, qui ferait l'effet d'un trou, n'existe pas ; les pièces considérées comme incolores sont toujours légèrement verdâtres ou bleuâtres. Quant au rouge, nous avons pu en étudier des échantillons de deux espèces. Dans les uns, une couche incolore relativement épaisse est doublée d'une pellicule rouge extrêmement mince ; les verres ainsi obtenus ont un ton groseille assez uniforme. Les autres se composent d'une couche incolore dont l'épaisseur atteint à peu près la moitié de l'épaisseur totale de la pièce ; puis de minces feuillets alternativement rouges et incolores. Ces verres, dont la coloration présente des stries ou des marbrures, sont beaucoup plus riches, au point de vue décoratif, que les premiers ; dans les parties où les feuillets rouges sont plus minces ou plus rares, la teinte tend à l'orangé. Certaines pièces, à peine colorées, ont été utilisées par les artistes pour représenter des armes ou des visages ensanglantés.

Le seul travail au pinceau qui soit admis par la technique en usage aux XII^e^ et XIII^e^ siècles consiste à dessiner sur les pièces, à l'aide de la grisaille, les traits des visages, les plis des vêtements, les différents détails des objets représentés, ainsi qu'à créer, au moyen d'un glacis très léger de la même matière, parfois appliqué du côté extérieur, un modelé conventionnel. Le trait, dont la largeur et l'épaisseur sont extrêmement variables, dénote la main d'exécutants très expérimentés. L'adhérence produite par la cuisson est parfaite.

Nous avons déjà eu l'occasion de signaler l'emploi répété d'un même dessin[1]. Le fait est très fréquent lorsque l'artiste a voulu représenter des sujets identiques placés symétriquement de chaque côté d'un sujet central (anges thuriféraires, par exemple) ; dans ce cas, l'un des sujets est retourné ; les personnages ainsi traités sont par conséquent devenus gauchers. Parfois, le peintre-verrier n'a même pas pris la peine de retourner le panneau avant d'exécuter le travail au pinceau ; le côté peint se trouve alors à l'extérieur. Nous signalerons dans notre partie descriptive quelques exemples de ces particularités.

Avant les restaurations qui ont eu lieu depuis 1870 jusqu'à notre époque, la plupart des panneaux possédaient des plombs d'épaisseur variable, relativement étroits, et formant de chaque côté un bourrelet assez saillant. Un certain nombre de panneaux, même dans les vitraux restaurés, ont conservé ces anciens plombs qu'il n'y a aucune raison de ne pas croire primitifs. Fixés au moyen de clavettes passées dans les ouvertures de pitons rivés sur les armatures, les panneaux étaient en outre défendus contre les déformations par des vergettes de fer de section rectangulaire ($0^m,009 \times 0^m,004$ environ) posées de manière à présenter le plus de résistance ; les extrémités de ces vergettes étaient élargies et amincies de manière à pouvoir être engagées entre le panneau et l'armature ou glissées sous les clavettes[2]. Les panneaux étaient liés aux vergettes au moyen de larges attaches soudées, formant bague, et non tordues suivant la méthode généralement suivie aujourd'hui. Dans la plupart des vitraux légendaires, chaque panneau était pris entre deux vergettes croisées ; l'une, verticale, à l'extérieur ; l'autre, horizontale, au dedans (fig. 2). Il n'y avait pas de feuillards,

1. P. 16, n. 4.

2. Ces vergettes étaient assez profondément oxydées, et, par conséquent, peu résistantes, surtout aux extrémités.

ce qui permettait de déposer un panneau sans toucher à ceux qui l'entouraient[1]. A l'étage supérieur, où les vitraux sont posés au dehors, les panneaux avaient reçu de plus, au bas et sur les côtés, des bandes de plomb percées de trous laissant passer les pitons ; ces bandes opposaient un obstacle efficace au vent et à la pluie.

Fig. 2. — Aspect extérieur d'un vitrail avant restauration (baie XXXVII).

Tous nos vitraux ayant été déposés à l'époque où les châssis de bois qui, primitivement, les entouraient, ont été supprimés — nous savons que le travail était en cours d'exécution dans le premier quart du xv[e] siècle[2] —, c'est peut-être à cette même époque

1. Tel est encore l'état des lancettes, non restaurées, des baies LIII et LIV. Quand le moment de leur restauration sera venu, on fera bien de ne rien changer au mode d'attache des panneaux sur les armatures ; on aura ainsi un témoignage intéressant de l'ancien aspect extérieur de nos vitraux. Il s'agit d'ailleurs de fenêtres que le voisinage de la sacristie et du transept abrite parfaitement contre les intempéries.

2. Cf. p. 28-29.

seulement qu'il faut faire remonter le système d'attaches et de vergettes que nous avons décrit.

Les vitraux des hautes fenêtres, avons-nous dit, sont posés à l'extérieur; ceux des fenêtres basses, au contraire, à l'intérieur. Aux raisons de cette disposition données par Viollet-le-Duc[1], on peut en ajouter une autre qui paraît la principale : en raison de la structure de nos églises, les hautes fenêtres sont beaucoup plus accessibles, pour la pose et la réparation des verrières, du dehors que du dedans. Nous devons noter la manière spéciale adoptée pour la pose des panneaux des roses qui surmontent les lancettes géminées : l'armature, qui affleure le parement extérieur, est maintenue au moyen de grosses clavettes passées dans des pitons scellés dans la pierre; quant aux panneaux des lobes et des petites ouvertures, ils sont appliqués dans une feuillure dont la profondeur atteint à peine leur épaisseur; ils sont donc à l'affleurement du parement et font même parfois une légère saillie (fig. 3). Cette disposition n'est pas sans inconvénients : au dehors, le dessin des roses, n'étant souligné par aucune ombre, n'est pas assez apparent; au dedans, les vitrages des petites ouvertures, placées au fond de cavités relativement profondes, sont à peu près invisibles d'en bas[2]. Aussi n'a-t-on pas appliqué ce système aux trois grandes roses, qu'il n'est d'ailleurs pas plus facile d'atteindre d'un côté que de l'autre ; leurs panneaux sont posés à l'intérieur, ce qui met en valeur leur belle architecture.

Fig. 3. — Repose (7 juin 1921) d'une des roses du chœur (baie CVII).

Étant donné leur petit nombre, il n'y a que peu de chose à dire sur la technique des vitraux de la cathédrale de Chartres postérieurs au XIII[e] siècle. Le jaune d'argent apparaît dans ceux de la chapelle Saint-Piat et dans diverses grisailles de la même époque; le plus ancien exemple à date certaine de l'emploi de ce procédé est offert par la grisaille du chanoine Thierry (1328). On peut suivre, dans ces verrières et dans celle de la chapelle

1. *Dictionnaire de l'architecture, Fenêtre.*

2. Même disposition, mais à l'intérieur, aux six œils-de-bœuf du déambulatoire. Les petites roses sont parfaitement visibles ; mais, n'étant pas sur le même plan que les lancettes qu'elles surmontent, elles paraissent, quand on les voit de côté, n'être pas à égale distance de ces deux lancettes.

Vendôme, l'évolution de la décoration architecturale, dont l'importance s'affirme de plus en plus ; des fonds damassés, traités à la manière des tissus ; du modelé enfin, réalisé, dans le peu qui nous reste des vitraux du XVI^e^ siècle, au moyen des procédés bien connus des peintres-verriers (frappage, étendage, emploi du petit bois et de la brosse à éclaircir). Mais ce n'est pas à Chartres qu'il faut venir pour étudier la peinture sur verre de l'époque de la renaissance ; le vitrail-tableau n'y apparaît nulle part ; et nulle part non plus on n'y constate les procédés en honneur à cette époque (gravure sur verre doublé, emploi des émaux, etc.).

II

Parmi les verres dont se composent nos vitraux, un grand nombre ont été modifiés par l'action prolongée et combinée de divers agents : rayons solaires, atmosphère, végétaux, etc. Certaines pièces ont subi une décomposition superficielle uniforme qui leur a donné, extérieurement, l'apparence d'un corps opaque, sans cependant diminuer sensiblement leur translucidité ; il en est résulté seulement un dépoli spécial d'un bel effet. D'autres pièces sont criblées de petites cavités arrondies où se fixe la poussière ; lorsque ces cavités arrivent à se toucher, elles obscurcissent le verre qui prend, vu par transparence, un aspect noirâtre. Il est à noter que les matières colorantes ont une influence indéniable sur la résistance plus ou moins grande opposée par le verre aux agents extérieurs ; le bleu ne s'altère presque pas ; le pourpre, au contraire, se laisse facilement attaquer, ainsi que le verdâtre du XIV^e^ siècle. Il faut donc bien se garder de prendre pour des pièces neuves toutes celles dont la surface est restée brillante. L'orientation des fenêtres influe également beaucoup sur l'état de conservation des vitraux ; ceux qui sont exposés au nord ont conservé toute leur limpidité, tandis que ceux qui sont tournés du côté du midi et subissent, par conséquent, l'action directe des rayons du soleil sont devenus beaucoup plus opaques. On peut s'en convaincre en comparant les deux rangées de vitraux légendaires des bas côtés.

Au cours des siècles, beaucoup de pièces fendues ont été reparées à l'aide de plombs de casse ; beaucoup d'autres ont été perdues et remplacées plus ou moins adroitement. Les panneaux qui sont à portée de la main ont perdu un assez grand nombre de pièces ; il en manque au contraire fort peu dans les autres ; ce qui prouve évidemment que la main de l'homme est, en pareil cas, plus dangereuse que les intempéries.

Les lacunes ainsi produites ont été comblées tant bien que mal, parfois au moyen de pièces refaites spécialement, plus souvent avec des morceaux quelconques de verre coloré ou même de verre blanc barbouillé de peinture. Les restaurations modernes ont, en général, éliminé les pièces étrangères qui faisaient mauvais effet, tout en respectant, avec raison, celles qui pouvaient sans inconvénient être maintenues. Il ne faut pas exagérer l'importance des réfections subies par nos vitraux ; dans la plupart d'entre eux, la

proportion des pièces qui ne sont pas d'époque est absolument minime. Tel est le cas, par exemple, de la rose occidentale, de plusieurs lancettes du chœur et de l'abside, d'un bon nombre de verrières légendaires du déambulatoire, que nous avons pu examiner avec soin et dont tous les panneaux nous ont passé entre les mains.

Nous avons dit qu'un certain nombre de panneaux avaient conservé leurs plombs anciens, probablement primitifs. D'autres ont des plombs plus modernes, larges et plats, datant vraisemblablement des XVII[e] et XVIII[e] siècles [1]. Mais la plupart de nos verrières ont été remises en plomb depuis 1870[2]. Aujourd'hui, les interstices entre les panneaux sont masqués par des feuillards posés à bain de mastic ; le calfeutrage est parfait, mais il est plus difficile qu'autrefois de déposer les panneaux, en cas de réparation, sans en détériorer les bords. Pitons et clavettes ont été renouvelés. Aux petites vergettes à section rectangulaire, on a substitué, d'un seul côté, de fortes tringles, occupant généralement toute la largeur de la fenêtre et scellées dans les solins par leurs extrémités.

III

« On peut distinguer dans la vitrerie de Notre-Dame de Chartres, écrivions-nous plus haut[3], trois groupes de vitraux : chacun de ces groupes, formé d'œuvres présentant des particularités communes que nous étudierons plus loin, a sa physionomie propre, son caractère spécial qui le différencie nettement des deux autres. On dirait que trois ateliers ont collaboré à la tâche commune, ou plutôt que cette tâche a été accomplie par trois ateliers ayant travaillé tour à tour, ou encore, si l'on veut, par un même atelier ayant fonctionné à trois reprises et ayant eu trois manières successives. » Le moment est venu de tenir notre promesse en justifiant notre manière de voir.

Mais, avant de parler de nos vitraux du XIII[e] siècle, seuls visés dans les lignes ci-dessus, nous devons ajouter quelques mots à ce que nous avons déjà dit des trois grandes verrières qui ornent si magnifiquement les fenêtres placées au-dessus du portail royal.

Ceux qui ont étudié la cathédrale de Chartres à l'époque où l'histoire de la peinture sur verre n'était encore qu'esquissée n'ont osé présenter que comme une hypothèse l'attribution au XII[e] siècle de ces trois verrières. C'est une timidité qui n'est plus permise aujourd'hui, en raison des caractères qu'on y remarque et de leur ressemblance avec d'autres verrières de date certaine.

Ce qui frappe d'abord le spectateur, surtout lorsqu'elles ne sont pas traversées par les rayons du soleil, c'est leur tonalité bleue, d'un bleu spécial qui n'est pas celui de nos autres vitraux. En réalité, ce bleu est une résultante ; il y a dans les trois fenêtres des

1. Tel est le cas de la plupart des panneaux du vitrail légendaire des saints Savinien et Potentien (XLIII).

2. Les plombs modernes, fabriqués au tire-plomb, se distinguent à première vue, par leur régularité, de ceux du XIII[e] siècle, obtenus par fusion dans des moules.

3. P. 9.

bleus assez différents les uns des autres ; mais on y trouve un grand nombre de pièces d'un bleu de saphir qui n'est pas celui du XIIIe siècle. A l'ombre, le rayonnement de ce bleu éteint les autres couleurs, qui, à distance, sont presque invisibles, à l'exception du rouge et du jaune distribués en taches assez larges dans plusieurs panneaux des registres inférieurs. Il suffit d'un rayon de soleil pour réveiller les couleurs endormies et communiquer aux trois verrières un éclat incomparable.

Les barreaux des armatures se coupent à angle droit ; c'est seulement vers le début du XIIIe siècle qu'apparaissent les combinaisons employant les lignes courbes. Ces armatures présentent la particularité de comporter des barreaux longeant les bords des fenêtres. Avant les restaurations modernes, les panneaux étaient posés à l'extérieur ; nous ne saurions dire si cette disposition était primitive ou si, comme on l'a supposé, elle était due à quelque « restauration inintelligente[1] ».

La décoration ornementale est d'une ampleur et d'une beauté que l'art du vitrail n'a plus connues dans la suite. Dans les bordures, dans les écoinçons, s'épanouit une végétation dont les tiges, les feuilles et les fleurons, appartenant à une flore imaginaire qu'on retrouve dans les initiales ornées des manuscrits contemporains, se marient avec des lacis ou des entrelacs, d'un blanc verdâtre, ornés de perles. Des animaux monstrueux, oiseaux et quadrupèdes, animent ce décor. Certains détails sont finement enlevés sur une couche de grisaille.

Quant au dessin des sujets, il diffère assez profondément de celui qu'on trouve dans les vitraux du XIIIe siècle. Plusieurs de ces sujets, tels que la Nativité de Notre-Seigneur, l'Adoration des Mages, le Christ en croix, existent dans d'autres vitraux plus récents ; il est intéressant d'établir des rapprochements entre ces diverses traductions d'une donnée identique. C'est un sujet que nous aurons l'occasion d'aborder dans nos descriptions.

Aucun indice chronologique ne permet de dater avec précision nos trois verrières ; mais de l'étude archéologique du monument, ainsi que de leur analogie frappante avec ce qui reste de la vitrerie primitive de Saint-Denis, exécutée vers 1140, il résulte qu'elles doivent être attribuées à une date voisine du milieu du XIIe siècle.

* * *

Si l'ensemble dont il vient d'être question est une des créations les plus remarquables de l'art de la peinture sur verre, on peut, à coup sûr, en dire autant des vitraux du XIIIe siècle qui garnissent les fenêtres de la grande nef et de ses bas côtés, ainsi que les baies de la rose occidentale. La restauration qu'ont subie, de 1872 à 1883, ceux de l'étage supérieur de la nef n'échappe pas à certaines critiques ; on ne peut du moins nier que cette restauration leur ait rendu leur aspect primitif, tout en respectant la patine qui les

1. P. Durand, *Explication des planches*, p. 28.

embellit, ni qu'elle ait fait disparaître certaines lacunes qui en compromettaient l'effet d'ensemble.

Ces vitraux, dont l'aspect se modifie sans cesse suivant les saisons, les heures, l'état du ciel, se distinguent entre tous les autres par la somptuosité et l'harmonie de leur coloris. Parfois, leurs verres obscurcis ne laissent filtrer sous les hautes voûtes qu'un demi-jour semblable au crépuscule ; parfois au contraire ils reçoivent des rayons du soleil un éclat chaud et chatoyant qui enchante le regard sans l'éblouir. Ce sont, évidemment, ceux du midi qui présentent les effets les plus riches et les plus variés ; par les matinées ensoleillées, les ombres des arcs-boutants, qui les traversent obliquement, ajoutent encore à leur effet pittoresque. La claire-voie du nord, moins bien partagée d'ordinaire au point de vue de l'éclairage, prend, certains soirs d'été, aux clartés fugitives du couchant, un éclat insolite, intense et doux tout à la fois ; l'une des deux lancettes de chaque arcade est alors à l'ombre tandis que l'autre est traversée presque horizontalement par les rayons du soleil.

Si beaux que soient ces effets, on aurait tort de ne pas chercher autre chose dans les verrières où ils se produisent. De toutes celles des hautes fenêtres de la cathédrale, ce sont les mieux composées ; elles sont, à ce point de vue, supérieures à celles du chœur, très supérieures à celles du transept.

Quelques-unes comprennent des médaillons de grandeur moyenne superposés ; mais, dans la plupart, un seul personnage debout, de stature colossale, occupe la partie principale de la surface ; tandis qu'une scène, dessinée à une échelle beaucoup moins grande, est représentée dans les panneaux inférieurs. Cette disposition est parfaitement appropriée à la situation des fenêtres.

Les grandes figures surtout sont traitées avec une entente parfaite de l'effet à produire à distance. Leurs proportions sont très élancées, comme il convient à des images destinées à être vues de bas en haut et très obliquement. Elles sont drapées avec art ; souvent, les vêtements, qui semblent se resserrer autour des jambes des personnages, s'élargissent près du sol et forment un flot de plis qui ne laisse apercevoir que l'extrémité des pieds. Dans la plupart des grandes figures du transept, au contraire, les vêtements se terminent sèchement par une ligne horizontale, et les pieds sont entièrement visibles.

Chaque personnage est accompagné d'une inscription ; ces inscriptions sont en latin, et placées, de part et d'autre, à la hauteur des épaules.

Il est impossible de ne pas remarquer la part très grande que le dessinateur a faite à l'ornementation. La largeur de chaque bordure est égale à un cinquième environ de la largeur totale de la fenêtre ; ces bordures sont d'un style excellent ; les lacis et les formes géométriques s'y combinent agréablement avec les éléments végétaux. De petits personnages ou des animaux en occupent parfois les angles inférieurs, ce qui bannit la monotonie qui pourrait résulter de la répétition indéfinie d'un même motif. Les encadrements des figures, colonnes, baldaquins, sont traités avec soin ; la mosaïque pure n'apparaît

que rarement, et jamais elle n'a cet aspect banal que nous lui trouverons parfois dans les hautes verrières du transept.

On ne voit, dans les vitraux de la nef, aucun blason seigneurial ni aucun portrait d'ecclésiastique. La plupart ont été donnés par des corps de métier. On ne peut donc en fixer la date avec précision. Il faut remarquer cependant que l'un des donateurs, Gaufridus, étant également représenté dans une verrière de l'abside, dont la date, comme nous le verrons, doit se placer vers 1215 ou 1220, les vitraux de la nef ne peuvent guère être attribués qu'au premier quart du XIII^e^ siècle. Cette indication concorde avec les données que l'on peut tirer de leur style ; ils appartiennent au XIII^e^ siècle, mais on sent qu'ils ont été dessinés à une époque où le XII^e^ n'était pas encore bien loin. Ils sont vraisemblablement antérieurs de quelques années à ceux du chœur et ont dû être posés dès que les baies de la nef, qui est, semble-t-il, la partie la plus ancienne de l'église supérieure, ont été en état de les recevoir.

Si maintenant nous étudions les verrières des bas côtés, nous leur trouvons, au premier abord du moins, un aspect bien différent. Destinées à être vues de près, elles ont été traitées dans le style dit *légendaire* ; elles se composent d'un grand nombre de médaillons de formes variées dont chacun représente une scène comprenant généralement plusieurs personnages. Le plus souvent, les barreaux des armatures délimitent les médaillons et forment ainsi des figures géométriques variées ; certaines de ces combinaisons sont particulièrement heureuses.

Mais si ces vitraux sont conçus d'une autre manière que ceux de l'étage supérieur, on y retrouve les mêmes qualités, et, dans une certaine mesure, les mêmes caractères. L'ornement y tient une place aussi large et y est traité avec la même maîtrise. La mosaïque, relevée le plus souvent de points incolores qui lui communiquent le plus bel éclat, décèle la main de décorateurs expérimentés. Parfois même, comme dans le vitrail de saint Eustache, elle disparaît complètement pour céder la place à une riche ornementation entièrement empruntée au règne végétal. Certains motifs de bordures ont été également utilisés dans les fenêtres de l'étage supérieur ; cette similitude atteste l'emploi répété, non du même carton, car les dimensions diffèrent, mais du même croquis [1].

Assez semblables entre eux pour être considérés comme sortis d'un même atelier, les vitraux des bas côtés présentent des différences de facture qui dénotent diverses mains. Il serait peut-être imprudent de vouloir discerner avec précision l'œuvre personnelle de chacun des artisans ayant travaillé en collaboration ; mais on peut être certain, par exemple, que les vitraux de saint Lubin et de saint Nicolas, assez lourdement dessinés, ne sont pas du grand artiste à qui nous devons l'admirable vie de saint Eustache.

1. Par exemple, le motif de bordure du vitrail de saint Eustache (LXII) se retrouve à l'étage supérieur dans les vitraux de saint Laumer (LXVI) et de saint Symphorien (LXXXIV) ; celui du vitrail de l'Assomption (VII) est reproduit dans le vitrail de saint Gilles (CLXII) qui occupe une des hautes fenêtres du côté nord.

* * *

Passons maintenant à l'examen de la vitrerie du chœur. Les verrières qui garnissent les sept grandes fenêtres de la courbure de l'abside forment un groupe à part, non seulement parce qu'elles diffèrent des autres par leurs dimensions, mais aussi par ce fait que la plupart d'entre elles forment un ensemble dont le sujet est unique. Autour de la Vierge qui trône au sommet de la fenêtre, sont réunis, répartis dans les baies voisines, les personnages bibliques qui ont annoncé ou préfiguré la Mère de Dieu. L'unité de ce vaste ensemble, assez semblable, comme conception, à la glorification de Marie représentée dans la grande claire-voie du bras nord du transept, ne se manifeste pas seulement par le choix des personnages ; la composition est également une au point de vue décoratif. Sans doute, l'artiste qui l'a conçue ne s'est pas astreint, comme on l'aurait sans doute fait à notre époque, à une symétrie rigoureuse ; il a varié la forme des médaillons, la proportion des figures ; mais on voit qu'il a tenu à établir une correspondance exacte entre le coloris des verrières situées, de part et d'autre, à égale distance de l'axe de l'édifice : deux d'entre elles, à dominante bleue, se font pendant, tandis que les autres offrent une harmonie de couleurs où le rouge domine. Avec un goût parfait, le verrier a voulu la symétrie du coloris, la seule qui soit sensible de loin ; il a dédaigné celles des détails. C'est par des moyens semblables que les artistes de l'époque savaient mettre l'unité dans leurs créations, sans jamais la faire dégénérer en une ennuyeuse uniformité. Les deux verrières extrêmes, qu'on ne peut guère apercevoir que du chœur, ne se rattachent pas, par les sujets qui y sont représentés, à celles dont nous avons parlé jusqu'ici : l'une est consacrée à saint Jean-Baptiste, l'autre à saint Pierre. On a voulu traiter la glorification de Notre-Dame uniquement dans les cinq fenêtres visibles dès le seuil de l'église. Mais toutes ces verrières sont de la même facture, toutes ont été également offertes par des associations professionnelles chartraines. Elles forment un ensemble admirable, analogue, par la place qu'il occupe, aux mosaïques absidales des vieilles basiliques chrétiennes, mais combien plus grandiose et plus riche d'aspect !

Toute cette vitrerie de l'abside était, même avant la dernière restauration, dans un état de conservation très satisfaisant. Il en aurait sans doute été de même de celle des claires-voies latérales, si elle n'avait eu à souffrir du vandalisme du XVIII[e] siècle. Les panneaux conservés, presque tous dans leurs plombs primitifs, auraient été capables de résister longtemps encore aux intempéries ; malheureusement, des seize lancettes qui surmontent le triforium, huit ont complètement disparu ; et les huit autres ont perdu leurs bordures primitives. Les sujets sacrifiés au goût de l'époque ont été remplacés par des panneaux faits de pièces de « verre de Bohême » assemblées en « moulinets en tranchoirs[1] », et l'on a substitué aux bordures supprimées de nouvelles bordures blanches du plus pauvre effet, rehaussées seulement de quelques filets colorés dessinant des simulacres de pilastres, où

1. C'est le nom donné à cette combinaison par Félibien (*Des principes de l'architecture...* (1676), pl. XLI).

se voit, de place en place, l'image de la chemisette de Notre-Dame de Chartres. Nous avons déjà raconté la lamentable histoire de ces travaux [1].

Fort heureusement, offerts, pour la plupart, par des membres de la noblesse, et renfermant le portrait de leurs donateurs, ces vitraux ont attiré l'attention de ce collectionneur infatigable qu'était Roger de Gaignières : presque tous sont partiellement reproduits dans ses recueils, d'une manière assez imparfaite sans doute, mais cependant suffisamment fidèle, comme nous le verrons, pour nous donner une idée assez exacte de ceux qui ont disparu.

Le choix des sujets, basé sur des motifs que l'on devine parfois, a été laissé aux donateurs. Ceux-ci, presque tous seigneurs de la plus haute noblesse, se sont fait représenter dans les verrières qu'ils ont offertes, soit au bas des lancettes, humblement agenouillés, soit à cheval, dans les roses, où ils forment de chaque côté un défilé plein de grandeur. Les écus qui accompagnent ces donateurs appartiennent aux plus illustres familles du XIII^e^ siècle ; familles unies entre elles et avec la famille royale par des liens de parenté ou d'alliance, et attachées au pays chartrain par la résidence de leurs représentants ou par les seigneuries qu'ils y possédaient.

Quant aux donateurs eux-mêmes, n'étant pas, dans la plupart des cas, désignés par une inscription, il serait difficile de les identifier avec certitude si l'on n'avait d'autre moyen d'information que l'examen de leurs armoiries ; le même blason, en effet, a pu avoir successivement, ou même simultanément, divers possesseurs. Mais il est une autre donnée qu'il importe de ne pas négliger : la date des vitraux. L'un d'eux, offert par Robert de Bérou, chancelier du chapitre, a été certainement commandé entre 1211 et 1216 ; d'autres, où l'on voit l'image du comte Thibault VI, ne peuvent être postérieurs à 1218. Quant aux autres, si les documents ne permettent pas de les dater avec une précision aussi grande, non seulement ils peuvent sans invraisemblance être attribués à la même époque, mais on doit les considérer comme des productions du même atelier, et, sans doute, du même artiste, étant donné leur style qui est absolument identique à celui des premiers. On ne se trompera guère, pensons-nous, en plaçant de 1215 à 1220, au plus tard, l'exécution de toutes ces verrières. Les donateurs doivent donc être cherchés parmi les personnages du premier quart du XIII^e^ siècle, parmi les guerriers qui, sous les murs de Château-Gaillard et de Toulouse, sur le champ de bataille de Bouvines, travaillaient avec leur épée à la réalisation de l'unité nationale autour de la monarchie capétienne. C'est ce que n'a pas vu R. de Gaignières ; il faudrait, si l'on admettait toutes ses identifications, échelonner la commande des verrières sur l'espace d'un demi-siècle environ, ce qui est complètement démenti par l'unité de leur facture.

Nous pensons donc qu'il faut attribuer à l'époque que nous venons d'indiquer l'exécution de toutes les verrières du chœur, aussi bien de celles de l'abside que des autres. On remarque en effet, dans toute cette vitrerie, les mêmes détails caractéristiques.

L'artiste a généralement pris le parti de diviser la surface à décorer en médaillons

1. Cf. p. 58.

affectant des formes variées (elliptiques, octogonaux, lobés, etc.), mais toujours plus hauts que larges. Un demi-médaillon a été réservé, au bas de chaque fenêtre, pour la signature. L'intervalle laissé libre par les médaillons et les bordures a été garni de mosaïques interrompues, de place en place, par des fleurons ou des ornements végétaux. Tous les visages présentent entre eux un certain air de famille. Comme l'art de l'époque représentait plutôt des types que des individus, même dans les images des donateurs, le dessinateur tombait presque fatalement dans la répétition de certaines formules qui naissaient pour ainsi dire d'elles-mêmes sous son pinceau. Les nez sont presque tous légèrement busqués ; dans les visages imberbes, les commissures de la bouche affectent une forme carrée caractéristique ; les sourcils s'agrémentent, de chaque côté du nez, de petits traits curieusement ondulés.

Les draperies sont souvent disposées à la manière byzantine : elles retombent en ondulations ou en poches arrondies, et forment de petits plis. On peut s'en rendre compte surtout en examinant les personnages exécutés à une grande échelle, tels que les anges thuriféraires de l'abside, ou le saint Paul d'une des verrières méridionales ; leurs vêtements ont quelque chose de ceux du Christ sculpté au tympan du portail royal.

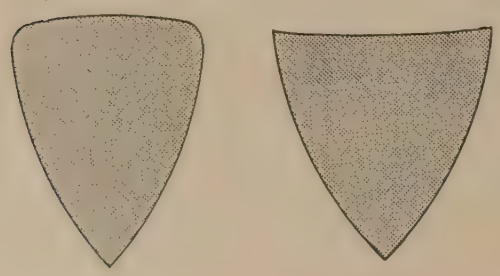


Fig. 4. — Écussons d'après les vitraux du chœur (A, baie CXXXIV) et du transept (B, baie CII).

Dans les grandes figures, les vêtements sont coupés de rayures espacées dont la couleur diffère de celle du fond ; cette particularité rappelle la mode des tissus rayés en usage au XII[e] siècle[1].

D'autres détails encore, que l'on peut qualifier d'archaïsmes, indiquent clairement que nos vitraux appartiennent plutôt au début qu'au milieu du XIII[e] siècle. On y voit de nombreux écus, ils sont généralement assez allongés, leur bord supérieur est courbé vers l'extérieur et se termine en angles arrondis (fig. 4 A)[2] ; c'est la forme en usage vers l'an 1200 et jusqu'à la fin du règne de Philippe-Auguste, ainsi que le prouvent les sceaux de l'époque[3]. Un peu plus tard, les écus affectent une forme voisine du triangle équilatéral et leur bord supérieur est rectiligne ou même légèrement courbé vers l'intérieur ; tels sont ceux des vitraux du transept exécutés vers 1230 (fig. 4 B).

C'est, semble-t-il, vers 1220 que s'introduisit l'usage de revêtir les chevaux de guerre d'une housse ou *barde*, ornée le plus souvent des armoiries de leur possesseur[4]. Cette

1. Camille Enlart, *Le Costume*, p. 7.

2. Telle est la forme de tous ceux qui subsistent. Le dessinateur de R. de Gaignières a parfois donné un bord supérieur rectiligne et des coins anguleux à ceux qui ont disparu, mais on peut suspecter la fidélité de ses reproductions, car il a dessiné de même la plupart de ceux qui existent encore quoique leur forme soit, en réalité, telle que nous l'avons décrite.

3. Cf. Camille Enlart, *op. cit.*, p. 475 ; Demay, *Le Costume au moyen âge d'après les sceaux*, p. 142.

4. Demay, *op. cit.*, p. 179.

pièce d'équipement apparaît seulement dans un de nos vitraux du bras nord du transept ; les chevaux montés par les donateurs des roses du chœur en sont tous dépourvus. Ces cavaliers ont donc dû être dessinés dans le premier quart ou tout au plus dans le premier tiers du XIIIe siècle, car, passé cette époque, la housse devient de règle dans les portraits équestres.

Il est donc très probable que le chœur de notre église a été vitré aussitôt que bâti, ce qui, d'ailleurs, n'a rien de surprenant. Ses verrières paraissent postérieures à celles de la nef, mais l'écart chronologique entre les deux campagnes de travaux ne peut être bien grand. Il est à remarquer que ces conclusions concordent entièrement avec celles de M. Lefèvre-Pontalis[1] relativement à la marche et à la date des travaux de construction du monument.

Entre les verrières du chœur et celles du déambulatoire et des chapelles absidales, il existe, croyons-nous, les mêmes rapports qu'entre celles de la grande nef et celles des bas côtés : malgré la différence d'aspect dû à l'emploi, à l'étage inférieur, du style légendaire, les ressemblances sont frappantes et dénotent une origine commune.

Dans chacun des vitraux légendaires, l'espace qui reste libre entre les médaillons est occupé par une mosaïque. Mais, pour éviter la monotonie qu'aurait causée la répétition indéfinie d'un même jeu de fond, le verrier a diminué la surface de cette mosaïque en y intercalant de place en place, principalement aux points de tangence des médaillons, des disques ou des quatrefeuilles ornés de motifs végétaux. Si les mosaïques sont, comme il convient, dessinées à une échelle moindre que dans les vitraux de l'étage supérieur, les éléments dont elles se composent sont souvent identiques de part et d'autre[2]. On peut en dire autant des bordures[3], qui, en général, sont moins larges et moins riches que celles des fenêtres des bas côtés de la nef. Il existe même quelques similitudes frappantes dans les sujets représentés : la signature d'un des vitraux de l'abside présente la plus grande ressemblance avec celle du vitrail de saint Jacques ; il est évident que l'une n'est que la réplique de l'autre.

Mais, tandis que la vitrerie du chœur semble l'œuvre d'un même artiste, celle du déambulatoire et des chapelles absidales dénote au moins deux mains différentes.

Il existe six vitraux[4] — ceux des saintes Catherine et Marguerite, de saint Rémy, des saints Simon et Jude, de saint Pantaléon, de saint Cheron, de saint Germain — dont la facture est absolument identique. On y trouve non seulement les caractères communs à toutes les œuvres de l'époque, mais certaines particularités qui équivalent à la signature

1. Voir notre bibliographie.

2. Comparer, par exemple, les mosaïques des vitraux de saint Pantaléon (XL), des saints Théodore et Vincent (XXXIX), de saint Thomas Becket (XXV), à l'étage inférieur, avec celles des vitraux de l'étage supérieur consacrés à saint Vincent (CXV), à saint Eustache (CIX), à saint Georges (CVIII) et à saint Denis (CXXIV et CXXV) ; toutes ces mosaïques ne sont guère que la répétition d'un même motif. Quelques-uns des vitraux cités n'existent plus, mais on en conserve des débris et les dessins partiels de R. de Gaignières en donnent une idée suffisante.

3. Le motif de bordure du vitrail de Charlemagne (XXXVIII) se retrouve dans le vitrail de l'abside consacré à saint Jean-Baptiste (CXVII) et dans celui du chœur où était représentée l'histoire de saint Eustache (CIX).

4. Baies XXVI, XXVIII, XXXV, XL, XLII, LIV.

d'un même verrier. Les visages reproduisent un petit nombre de types bien reconnaissables. Les groupes y sont formés par juxtaposition plutôt que par coordination des personnages : les scènes sont intelligibles à distance, mais peu vivantes. Les personnages à genoux sont à peu près aussi hauts que ceux qui sont debout. Les parties purement décoratives, mosaïques et bordures, sont, en général, pauvres, peu travaillées au pinceau. Les panneaux sont toujours rectangulaires, et les armatures, par conséquent, formées exclusivement de fers droits. Il est à noter que ces vitraux, qui ne sont pas parmi les meilleurs, sont presque tous placés de même : dans les chapelles, à droite et à gauche de la fenêtre médiane. On dirait qu'ils sont le fruit de la collaboration d'un artiste de second ordre[1] ; l'œuvre paraissant avoir été exécutée sous la direction du maître principal, qui se serait réservé les fenêtres les plus nombreuses et les plus en vue.

C'est sans nul doute à ce maître principal qu'il faut attribuer la composition de la plupart des autres verrières de la même région, et, probablement, de toutes. On y remarque, notamment dans celles de saint Jacques[2], de Charlemagne[3], de saint Étienne[4], des saints Savinien et Potentien[5], de saint Julien[6], des caractères communs différant notablement de ceux du groupe de vitraux dont il vient d'être question. Les types de visage ne sont pas beaucoup plus variés, mais ils sont meilleurs. Les bordures et les mosaïques sont d'un goût excellent et d'une exécution très soignée. Et, surtout, l'artiste sait composer un groupe ; ses personnages ne sont pas des statues immobiles ; ils vivent, ils agissent. Il est très probable que ce maître est le même que celui du chœur. Malgré la différence d'échelle, on constate, de part et d'autre, des caractères communs : mêmes procédés de composition ; mêmes motifs de décoration ; mêmes visages au nez busqué ; même manière — que l'on dirait renouvelée de l'art assyrien — d'indiquer la musculature des chevaux. Et comme ces caractères se retrouvent, croyons-nous, dans les vitraux du XIII^e^ siècle du déambulatoire de Rouen, dont un, nous l'avons vu, porte la signature du verrier Clément, on est porté à croire qu'un bon nombre de nos vitraux ne doivent plus être considérés comme l'œuvre d'un inconnu. Les mots « Clemens vitrearius carnotensis » signifieraient donc, non pas : « Clément de Chartres, verrier », mais bien : « Clément, maître verrier de la cathédrale de Chartres ». Le maître du chœur et du déambulatoire — Clément ou quelque inconnu — avait-il, antérieurement, travaillé pour la cathédrale ? C'est possible. Nous avons constaté, dans la vitrerie de la nef et des bas côtés, la collaboration de diverses mains. Parmi les verrières de cette région, les meilleures — par exemple la rose occidentale, les vitraux de saint Eustache et de Joseph — doivent être attribuées à un même artiste, et cet artiste pourrait fort bien n'être autre que le maître du chœur et du déambulatoire. Les différences de facture, d'ailleurs légères, s'expliqueraient par une évolution de la manière du maître, évolution survenue dans l'intervalle des deux campagnes

1. Il est possible que cet artiste ait également travaillé à Auxerre.
2. Baie XXXVII.
3. Baie XXXVIII.
4. Baie XLI.
5. Baie XLIII.
6. Baie XLV.

de travaux. Ajoutons que les vitraux que nous croyons pouvoir être attribués à ce maître unique présentent quelques particularités communes assez caractéristiques ; par exemple, un certain arrangement des cheveux dans les têtes vues de trois quarts.

Les analogies que nous avons signalées entre la vitrerie du chœur et celle du déambulatoire et des chapelles rayonnantes font supposer que ces deux ouvrages ont été exécutés en même temps ou à peu près. L'étude des signatures conduit à la même conclusion. Nous avons vu que les vitraux du chœur dataient de 1215 à 1220 environ ; la période à laquelle remontent ceux que nous étudions présentement ne peut être délimitée avec la même précision ; nous savons cependant que le vitrail de saint Pantaléon et celui des saints Simon et Jude ne peuvent guère être postérieurs à 1250 ; que les deux vitraux donnés par la famille Chardonel sont antérieurs l'un à 1243 et l'autre à 1236 ; que celui où une inscription mentionne « le comte du Perche » ne peut avoir été commandé beaucoup après 1218. Un autre où se voient les images de deux seigneurs du pays chartrain, Hugues de Meslay et Guérin de Friaize, a dû être posé entre 1220 et 1227. De ces dates, et de la similitude de facture des verrières en question, on peut conclure que la vitrerie des parties basses du chevet est contemporaine de celle des hautes fenêtres du chœur, ou, peut-être, qu'elle a été exécutée immédiatement après, sans interruption dans les travaux, et par le même maître, qui, en raison de la grandeur de la tâche, se serait adjoint un collaborateur.

Nous pensons qu'à l'origine toutes les fenêtres du déambulatoire et des chapelles étaient ornées, d'un bras du transept à l'autre, de vitraux légendaires. On y rencontre aujourd'hui plusieurs grisailles, mais aucune, même parmi celles qui remontent jusqu'au XIII^e^ siècle, n'est contemporaine de l'achèvement de cette partie de l'édifice, et plusieurs présentent des particularités qui font supposer qu'elles ont succédé à des vitraux historiés.

Les quatre grisailles qui occupent les lancettes voisines de la sacristie rappellent par leur facture celles de la sacristie elle-même ; elles ont dû être faites en même temps que ces dernières pour remplacer des vitraux de couleur trop assombris par le voisinage de la construction nouvelle. Une particularité curieuse appuie cette conjecture : l'une de ces grisailles, plus soignée que les trois autres, présente une composition décorative de toute beauté ; il se trouve justement qu'elle seule jouit d'un éclairage favorable, tandis que ses trois voisines, plus simplement composées, sont aveuglées par la sacristie. Il est donc à peu près certain que les quatre fenêtres n'ont été vitrées qu'après la construction de ce bâtiment, c'est-à-dire au cours de la seconde moitié du XIII^e^ siècle. Cependant, on voit au-dessus deux roses à sujets traités en couleur, que l'on peut considérer comme un reste de la vitrerie primitive.

Du côté du midi, deux lancettes seulement, si nous exceptons la fenêtre en partie bouchée qui surmonte l'entrée de la chapelle Saint-Piat, sont garnies de grisailles du XIV^e^ siècle. Leurs armatures, nous le verrons plus loin, ont été remaniées à cette occasion. La petite rose qui les accompagne a été également mise en grisaille à la même époque ; mais on y a remonté des figures du XIII^e^ siècle, qui, primitivement, étaient sur fond coloré.

Quant aux grisailles plus modernes de la chapelle voisine, elles sont posées sur des armatures du XIII^e^ siècle dont le dessin indique qu'elles étaient destinées à des verrières légendaires.

Ce n'est donc pas seulement depuis le XVII^e^ siècle que l'on a cru bien faire en donnant plus de jour aux églises : dans notre cathédrale, les premières suppressions datent d'une époque voisine de la construction. Si regrettables qu'elles soient, il faut convenir qu'elles ont été l'occasion de travaux qui ne sont pas sans mérite, tandis que celles qui ont eu lieu depuis n'ont fait qu'appauvrir la collection des verrières.

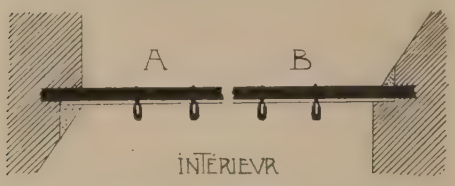


Fig. 5. — Disposition des feuillures dans les fenêtres des bas côtés de la nef (A) et dans celles du déambulatoire (B).

Avant de quitter cette partie de l'édifice, faisons une dernière remarque. Comme aux fenêtres des bas côtés de la nef, les panneaux sont posés en dedans, mais, à la différence de ce qui existe ailleurs, la feuillure et, par conséquent, le solin sont à l'extérieur (fig. 5). Cette disposition, d'où il résulte un calfeutrage plus parfait, marque un perfectionnement par rapport à la première. Voilà une probabilité de plus en faveur de l'opinion qui regarde le chœur comme postérieur à la nef.

Il ne reste qu'assez peu de chose de la vitrerie primitive des parties basses du transept : sur six fenêtres, deux seulement ont conservé, en totalité ou en majeure partie, leurs vitraux du XIII^e^ siècle. Deux verrières légendaires de cette époque et deux grisailles d'époque postérieure ont été détruites pendant la période révolutionnaire. Les fenêtres de la face ouest ont leur feuillure à l'intérieur, comme celles de la nef; celles de la face est l'ont au dehors, conformément à la méthode suivie par l'architecte de l'abside ; cette remarque permet de conjecturer au cours de quelles campagnes de travaux elles ont été respectivement exécutées. D'après les vitraux conservés et ce que nous pouvons savoir de ceux qui ont disparu, il semble qu'on doive attribuer la vitrerie du bras nord du transept à l'atelier de la nef et des bas côtés ; et celle du bras sud à celui du chœur et du déambulatoire. Il est possible que les parties basses du transept aient été vitrées avant l'achèvement des parties hautes. Deux vitraux légendaires, dont l'un existe encore[1] et dont l'autre a été presque entièrement détruit[2], sont pourvus d'une double bordure ; ils semblent donc avoir été primitivement destinés à d'autres fenêtres. L'histoire de la construction de cette partie de la cathédrale est encore trop mal connue pour que nous cherchions à expliquer ce fait : bâtir des hypothèses sur d'autres hypothèses est un jeu amusant, mais dont il ne faut pas abuser.

* * *

Les verrières resplendissantes de la grande claire-voie qui termine le transept, du côté

1. Baie X. 2. Baie LVII

du nord, méritent d'être considérées comme une des plus belles productions de l'art du vitrail au XIII^e^ siècle. Elles sont un don de la maison royale de France, et ont été exécutées comme nous le verrons, à une date voisine de 1230.

Trois arcades — deux à la gauche du spectateur qui regarde la grande rose, une à sa droite[1] — ont été munies de vitraux offerts par des donateurs appartenant à la noblesse. Une des trois roses a disparu ; des six lancettes, cinq sont intactes, et la dernière, détruite à la fin du XVIII^e^ siècle, a pu être restituée approximativement. Ces six verrières, probablement de la même main, sont d'un genre intermédiaire entre celui du vitrail légendaire proprement dit et celui du vitrail à grandes figures tel que nous l'avons rencontré dans la plupart des fenêtres de la nef ; chaque verrière renferme un petit nombre de scènes représentées dans de grands médaillons qui occupent toute la largeur de la fenêtre. Nous avons déjà constaté un arrangement analogue dans les fenêtres du chœur ; mais, ici, au lieu d'être allongés, les médaillons sont plus larges que hauts, ou circulaires. Même dans ce dernier cas, ils ont, la perspective aidant, un aspect aplati qui s'harmonise mal avec l'ensemble du monument.

Les trois baies de l'arcade voisine de la grande rose, vers l'ouest[2], n'ont reçu que des grisailles — vitrages économiques —, dues, probablement, comme les verrières de la claire-voie, à un don royal.

Deux arcades enfin, du côté de l'est[3], possèdent des vitraux présentant des caractères communs qui doivent être signalés. Ils ont été offerts par un ecclésiastique, dont l'image, sans inscription, y est trois fois répétée.

Tout observateur un peu attentif remarque immédiatement leur coloris assez notablement différent de celui des autres vitraux. On y trouve quelques teintes, en particulier un vert pâle et un violacé clair, qu'on ne rencontre pas ailleurs. Ces vitraux sont d'une transparence exceptionnelle, due non seulement à la conservation excellente des verres et à leurs tons plutôt clairs, mais aussi à ce fait que leurs bordures et encadrements ne sont guère qu'une marqueterie sans travail au pinceau.

Les quatre lancettes sont faites d'après le même dessin ; il en est de même des pétales des deux roses. Chaque vitrail comprenant deux figures, nous avons donc huit personnages reproduisant seulement deux modèles. Les inscriptions qui les accompagnent indiquent que ce sont des apôtres ; il serait, sans cela, impossible de les reconnaître, car ils n'ont aucun attribut caractéristique. En réalité, ces grandes figures ne sont que des copies de modèles qui auraient pu servir à tout autre usage ; il aurait suffi, par exemple, de remplacer leurs pieds nus par des pieds chaussés pour en faire des prophètes. Leur facture, d'ailleurs, est identique à celle des quatre prophètes représentés dans les hautes fenêtres de l'autre bras du transept.

Les noms inscrits sous les pieds des personnages sont les suivants : saint Thomas et saint Barnabé, saint Jude et saint Thomas, saint Philippe et saint André, saint Jude et

1. Baies CXXXVI-CXXVIII, CXLIX-CLIV.
2. Baies CXLVI-CXLVIII.
3. Baies CXXXIX-CXLIV.

saint Philippe. Saint Thomas, saint Philippe et saint Jude sont donc représentés chacun deux fois, ce qui est surprenant dans des vitraux offerts par le même donateur et sortis du même atelier. « On ne peut guère s'expliquer ce double emploi, sinon par l'inadvertance du directeur des travaux qui aura commandé des apôtres aux ouvriers verriers, sans bien préciser à chacun l'apôtre qu'il aurait à représenter[1]. » Quelle que soit la valeur de cette explication, il est certain que les vitraux que nous étudions accusent le souci de faire vite et à peu de frais.

L'examen de la vitrerie du bras sud du transept va nous permettre de faire la même constatation. Si l'on excepte la magnifique claire-voie méridionale et le beau vitrail de saint Denis[2], les verrières de cette région trahissent la même préoccupation d'économie.

Dans certaines d'entre elles, profitant de la largeur des baies, le verrier a groupé deux à deux de grandes figures[3]. Dans les autres, au contraire, une seule figure, se détachant sur un fond relativement étroit, occupe le milieu de la surface à décorer, et le reste de cette surface, jusqu'à la bordure, est couvert d'un treillage losangé d'un effet assez pauvre, comparable à un passe-partout destiné à combler le vide existant autour d'une image placée dans un cadre trop grand pour elle[4].

On est tenté de se demander si l'état actuel de ces derniers vitraux est bien leur état primitif, ou plutôt s'il ne résulterait pas d'un remaniement exécuté à la suite de quelque accident ayant causé la destruction de figures qu'on aurait renoncé à refaire.

Cette supposition d'un remaniement semble encore confirmée par l'examen des baldaquins qui abritent les figures. Plusieurs d'entre eux, nous le verrons en décrivant chaque verrière, surmontent des personnages auxquels ils n'étaient évidemment pas destinés.

Bien que séduisante au premier abord, l'hypothèse que nous exposons n'est pas sans offrir de graves difficultés. La nature du verre semble la même partout, aussi bien dans les remplissages que dans les figures. La disposition des armatures, qui, vraisemblablement, n'ont pas été refaites, suppose l'état actuel ; les unes, en effet, à barreau médian, ont été destinées à supporter deux figures géminées ; les autres, au contraire, laissent au milieu de la fenêtre un espace libre ménagé pour une seule figure.

Aussi croyons-nous que c'est plutôt en cours d'exécution, et pour des raisons d'économie, que le projet primitif a été modifié. On aurait, vers la fin des travaux, agencé tant bien que mal des éléments préparés, figures, encadrements, baldaquins, pour vitrer de la manière la plus rapide et la moins dispendieuse des baies qui restaient à garnir[5].

Cette explication s'accorde avec le caractère des vitraux que nous étudions ; leur

1. *Monographie*, III, p. 226; note. Cette remarque n'appartient pas au texte de Bulteau.
2. Baie CII.
3. Baies LXXXIX, XC (vitrail détruit), IC, C, CIII.
4. Baies LXXXVI, LXXXVII, XCII, XCIII, XCVI, XCVII.
5. L'économie se remarque, comme on a pu le constater quand les vitraux étaient déposés, jusque dans les armatures, qui sont particulièrement minces.

facture accuse la hâte et le souci de l'économie. Comme dans ceux du bras nord du transept dont il a été question précédemment, les ornements y sont extrêmement simplifiés ; bordures et mosaïques ne sont guère qu'une combinaison de verres découpés suivant des formes géométriques et à peine rehaussés par le travail au pinceau. La sécheresse de cette marqueterie transparente est à peine atténuée de loin en loin par quelque ornement affectant vaguement une forme empruntée au règne végétal. Enfin — détail déjà remarqué à propos des vitraux de l'autre bras du transept — le verrier ne s'est pas fait scrupule de tirer plusieurs épreuves d'un même original ; il a seulement pris soin de ne pas les placer côte à côte.

Ces caractères, ou plus exactement, ces défauts, se rencontrent non seulement dans les vitraux offerts par divers donateurs — parmi lesquels un certain ecclésiastique appelé Geoffroy[1] qui pourrait bien être le même que celui dont nous avons signalé l'image de l'autre côté du transept —, mais aussi dans ceux qui sont dus, comme la grande rose, aux libéralités de Pierre Mauclerc.

Ainsi, aux deux extrémités du transept, à côté des deux grandes claires-voies garnies de vitres que l'on a manifestement voulues aussi magnifiques que possible, se trouvent des verrières qui témoignent d'un souci tout différent. On peut se demander la raison de la coexistence, dans la même partie du monument, d'œuvres si dissemblables, quoique contemporaines. Voici, à notre avis, comment les choses *ont pu* se passer.

La maison royale de France et la maison de Dreux-Bretagne ont chacune fait les frais d'une rose, et donné largement ce qu'il fallait pour l'exécuter. La dépense n'ayant pas atteint tout à fait la somme prévue, le surplus a été employé à vitrer les fenêtres voisines. Les donateurs se faisant rares, un ecclésiastique, chanoine de Chartres très probablement, a voulu prendre à sa charge l'achèvement du travail ; mais, ses ressources n'étant pas à la hauteur de sa générosité, il a commandé des verrières moins coûteuses, et, par conséquent, d'un travail moins soigné, que la plupart de celles qui étaient déjà en place.

L'étude de l'architecture de Notre-Dame de Chartres montre qu'une certaine lassitude avait succédé, vers la fin des travaux, à l'enthousiasme initial ; le projet grandiose du maître de l'œuvre n'a pu être achevé, et les parties élevées en dernier lieu portent la trace de négligences qui contrastent avec le soin apporté à la construction des parties plus anciennes. L'étude des vitraux aboutit exactement aux mêmes conclusions.

IV

En terminant ce chapitre, nous devons dire un mot au sujet de l'ordre suivi dans la présente description. Nous aurions pu prendre pour base une classification à la fois chro-

1. Il ne faut pas confondre cet ecclésiastique avec le Gaufridus, marchand et père de famille, dont l'image se trouve dans la nef et dans l'abside.

nologique et méthodique de nos vitraux, mais, tout en présentant de réels avantages, la disposition ainsi obtenue n'aurait pas été sans inconvénients au point de vue pratique. Nous avons préféré suivre l'ordre topographique, qui facilite les recherches et permet de donner aux fenêtres des numéros formant une série continue sur le plan de l'édifice. C'est ainsi d'ailleurs qu'ont déjà fait Pintard, F. de Lasteyrie et l'abbé Bulteau.

Pintard a rédigé sa description, soit pour l'ensemble de la vitrerie, soit pour chaque vitrail en particulier, en suivant l'ordre adopté pour la lecture d'un livre : de gauche à droite et de haut en bas. Il a reconnu qu'en procédant ainsi il avait décrit les vitraux légendaires au rebours de l'ordre chronologique ; il a donc modifié son travail en conséquence dans une deuxième rédaction[1]. F. de Lasteyrie et l'abbé Bulteau ont légèrement retouché le plan de Pintard, mais, en général, ne se sont pas écartés de sa marche.

Cette question d'ordre à suivre serait sans importance si chaque vitrail formait un tout complètement indépendant. Mais tel n'est pas le cas : il est des histoires dont la représentation occupe plusieurs fenêtres contiguës. Or, dans chacune de ces séries, les scènes se succèdent, d'une fenêtre à l'autre, de droite à gauche[2]. Pour les décrire dans leur ordre normal, nous suivons la même marche dans tout notre travail.

A l'étage supérieur, nous donnons un numéro à chacune des trois baies — deux lancettes et une rose — ouvertes sous un même formeret ; on ne peut en effet considérer ces trois baies comme trois ouvertures d'une même fenêtre : la pile centrale est bâtie par assises ; ce n'est pas encore le meneau de pierres posées en délit en usage à partir du milieu du XIII^e^ siècle[3]. De plus, les vitrages qui garnissent les baies représentent souvent des sujets divers, sans lien entre eux, et sont dus, dans bien des cas, à des donateurs différents. Toutefois, en raison de l'unité de composition qu'on y remarque et de ce fait qu'ils ont été offerts par les mêmes donateurs, nous groupons sous un seul numéro les verrières des deux grandes claires-voies des extrémités du transept.

Les trois lancettes de la façade sont un reste précieux de l'église détruite en 1194 et sont, pour ainsi dire, en marge de l'ordonnance de l'édifice actuel ; nous les étudions en premier lieu.

Contrairement au parti adopté par les auteurs mentionnés plus haut, nous décrivons d'abord les vitraux de l'étage inférieur, appartenant pour la plupart au style légendaire[4]. Leur étude nécessite d'assez nombreuses citations ou références auxquelles le lecteur pourra se reporter lorsqu'il rencontrera, dans la description des vitraux de l'étage supérieur, des sujets déjà décrits.

Nous terminons enfin par l'étude de la vitrerie de la chapelle Saint-Piat et des autres annexes de la cathédrale.

1. Cf. p. 42.

2. Baies I-III, CXXVII-CXXVIII, CXLIX-CL-CLII-CLIII. Même ordre à Rouen dans les deux lancettes de l'histoire de Joseph. Les vitraux (détruits) des baies CXXIV-CXXV faisaient exception.

3. Voir aussi sur ce point l'appréciation de M. E. Mâle dans *L'Art allemand et l'Art français du moyen âge*, p. 263.

4. Pour permettre au lecteur de repérer sans difficulté les sujets décrits, nous insérons dans le présent volume des croquis au trait munis de numéros qui correspondent à ceux que nous donnons aux sujets. Ces croquis ont été exécutés uniformément à l'échelle de 1 et demi pour 100.

CHAPITRE PREMIER

LES TROIS VITRAUX DU XII[E] SIÈCLE DE LA FAÇADE OCCIDENTALE

(Baies I-III.)

I

L'ARBRE DE JESSÉ

(Planche en trichromie I ; planches en noir I-III ; fig. 6.)

Le vitrail de l'arbre de Jessé, que nous allons décrire, forme avec les deux autres vitraux du XII[e] siècle placés comme lui à la façade occidentale de la cathédrale une suite consacrée à l'histoire de Jésus-Christ. Les deux vitraux voisins représentent les principales scènes de la vie du Sauveur ; celui-ci raconte sa généalogie.

Un simple énoncé de générations successives est un assez pauvre programme pour une œuvre d'art. Aussi, la tradition suivie depuis le XII[e] siècle par les verriers, les sculpteurs, les miniaturistes qui ont voulu traiter ce sujet procède-t-elle d'autres textes que les deux généalogies évangéliques[1] ; elle est née d'un texte d'Isaïe dont les artistes ont traduit d'une manière sensible la gracieuse image : « Un rejeton sortira du tronc de Jessé, et une fleur croîtra de sa racine. Et sur cette fleur reposera l'Esprit du Seigneur, Esprit de sagesse et d'intelligence, Esprit de conseil et de force, Esprit de science et de piété ; et elle sera remplie de l'Esprit de la crainte du Seigneur[2]. » Saint Jérôme, suivi par tous les

1. Matth., I, 1-16 ; Luc, III, 23-38. Dans l'ancienne liturgie chartraine, la première de ces deux généalogies se chantait aux matines de Noël, et la seconde aux matines de l'Épiphanie.

2. Isaïe, XI, 1-2.

commentateurs, explique ainsi le texte prophétique : « Pour les Juifs, le rejeton aussi bien que la fleur signifie le Christ..... Quant à nous, nous voyons dans le rejeton l'image de la sainte Vierge Marie..., et dans la fleur, celle du Sauveur, qui s'est appelé dans le Cantique des cantiques la fleur des champs et le lis des vallées[1]. »

Fidèles traducteurs du texte prophétique ainsi interprété, les artistes ont représenté le Christ au sommet d'un arbre qui plonge ses racines dans le corps même du vieux Jessé, et dans les rameaux duquel se tiennent assis Marie et ses ancêtres, les rois de Juda. Des colombes, symbolisant l'Esprit Saint manifesté par ses dons, entourent le Sauveur.

M. Émile Mâle a prouvé que c'est à l'abbaye de Saint-Denis, du temps de Suger, que cette image a été créée[2]. Est-ce à Suger lui-même qu'il faut attribuer cette conception grandiose ? Si rien ne le prouve d'une manière péremptoire, tout du moins porte à le supposer. Peut-être, avant Suger, avait-on déjà illustré d'une manière rudimentaire le verset biblique où le prophète Isaïe prédit l'éclosion d'une fleur symbolique sur la tige de Jessé ; mais, antérieurement à 1144, date du vitrail de Saint-Denis qui est le prototype du nôtre, on ne trouve aucun arbre de Jessé digne de ce nom, résumant la lignée des rois et évoquant la chaîne continue des témoignages prophétiques. Au contraire, à partir de cette date, les imitations se multiplient. Notre vitrail, exécuté vers 1150, est certainement une des plus anciennes de ces imitations. Un vitrail d'York, dont il reste peu de chose, date d'une époque assez voisine ; il faut en dire autant d'un vitrail de Varennes (Seine-et-Oise). Dès le XII^e^ siècle, les miniaturistes reproduisent l'arbre de Jessé ; en 1169, les croisés le font représenter dans une mosaïque, aujourd'hui disparue, de la basilique de Bethléem. On le trouve peint, vers 1200, au lambris de Saint-Michel d'Hildesheim ; au XIII^e^ siècle, les peintres-verriers le reproduisent dans les vitraux de Troyes, de Westwell, de la Sainte-Chapelle de Paris, d'Angers, du Mans ; il figure dans plusieurs manuscrits, notamment dans le psautier de Blanche de Castille conservé à la bibliothèque de l'Arsenal. Si donc on ne peut prouver que Suger ait imaginé le type iconographique de l'arbre de Jessé, il est du moins certain que la formule trouvée sous ses yeux, par ses artistes, fut jugée parfaite, puisque pendant plus d'un siècle on se contenta de la reproduire sans y apporter de modifications notables.

En raison de sa date et de son bel état de conservation, l'arbre de Jessé de Chartres mérite une étude attentive. Mieux que l'original, par trop restauré, dont il est la réplique, il nous fait connaître la conception grandiose des artistes du XII^e^ siècle : « c'est à Chartres, aujourd'hui, bien plus qu'à Saint-Denis, qu'il faut étudier l'œuvre de Suger[3] ».

Dans le premier panneau (1), nous voyons Jessé endormi, reposant, tout vêtu, sur un lit garni d'une draperie blanche et d'une couverture rouge. « Pourquoi Jessé est-il représenté endormi ? L'abbé Corblet (*Revue de l'Art chrétien*, 1860) en donne une raison

1. *Brev. rom.*, Dom. II Adventus.

2. *Art religieux du XII^e^ siècle*, ch. II, v. Il suffit de feuilleter les œuvres de Suger pour se convaincre que les rapports entre Chartres et Saint-Denis étaient fréquents. Les évêques de Chartres Geoffroy II et Goslein étaient au nombre des correspondants de Suger ; le premier assista à la dédicace de l'église de Saint-Denis. Suger lui-même vint à Chartres en 1150.

3. *Art religieux du XII^e^ siècle*, p. 170.

très ingénieuse : « Ne serait-ce point, dit-il (page 54), par analogie avec Adam qui dor-« mait lorsque Dieu tira Ève de son côté ? Une nouvelle Ève, réparatrice des fautes de la « première, doit sortir de la race de Jessé. » Il ne cite pas, il est vrai, de texte à l'appui de cette interprétation si conforme aux idées mystiques du moyen âge. Je n'ai pas réussi non plus à en trouver, mais je ne doute pas qu'on en puisse découvrir[1]. »

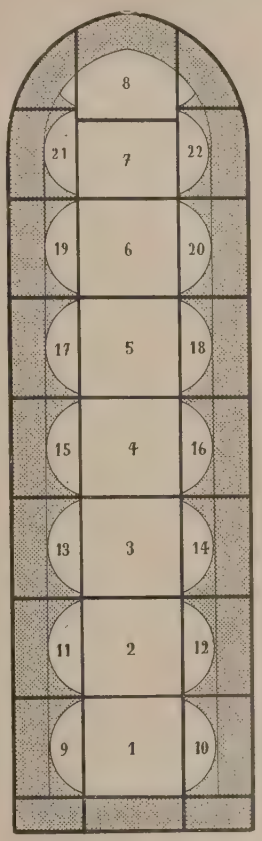


Fig. 6.
Baie I (arbre de Jessé).

Une arcade s'arrondit au-dessus du lit ; un rideau et une lampe y sont suspendus. Jessé est revêtu d'une sorte de tunique ornée de galons d'or ; il est coiffé d'un bonnet conique. Bien que la nudité des pieds soit d'ordinaire un attribut réservé à la divinité et à ses envoyés (anges, apôtres), il a les pieds nus. « Dans l'état actuel du vitrail, écrivait Paul Durand vers 1880, Jessé n'a conservé intact que le pied gauche ; celui du côté droit est brisé. Nous avons pensé qu'on pouvait dans le dessin refaire ce dernier et le mettre nu comme le premier ; cependant nous ne pouvons affirmer que ce premier ne soit pas lui-même une restauration. Dans le Psautier ou livre d'heures de saint Louis, de la bibliothèque de l'Arsenal[2], le Jessé, d'une semblable généalogie du Sauveur, a les deux pieds chaussés ; mais dans le dessin d'un autre arbre de Jessé à Cologne, publié par le P. Martin, Jessé a les pieds nus comme celui de notre planche[3]. Le vitrail de l'abbaye de Saint-Denis, qui est fort semblable au nôtre pour la composition et la disposition des figures, nous montre aussi un Jessé avec les pieds nus ; mais les nombreuses restaurations que ce vitrail a subies lui ont enlevé toute autorité dans les questions d'iconographie[4]... »

Un arbre vigoureux s'élance du corps de Jessé ; cet arbre, dont l'écorce est blanchâtre, se compose d'un tronc vertical et de branches qui se recourbent, de part et d'autre, avec une symétrie sans rigueur, et se terminent par des fleurons colorés. Conformément aux lois générales de l'art de son époque, l'artiste qui a créé cet admirable décor végétal n'a cherché à reproduire les formes d'aucune espèce d'arbre déterminée.

L'espace manquant pour représenter tous les ancêtres du Sauveur, quatre rois seule-

1. E. Mâle, *Art religieux du XIII^e siècle*, p. 199, note.

2. Il s'agit du manuscrit 1186 de la biblioth'que de l'Arsenal, reproduit depuis par Henry Martin (*Les Joyaux de l'Arsenal*, I, *Psautier de saint Louis et de Blanche de Castille*). La peinture en question est reproduite dans la planche XXI.

3. Jessé a également les pieds nus dans une peinture d'une belle bible datant vraisemblablement du commencement du XIII^e siècle, que Paul Durand ne semble pas avoir connue (Bibl. de Chartres, ms. 139, II, fol. 137).

4. Paul Durand, *Explication des planches*, p. 135-136.

ment[1] ont trouvé place entre Jessé et Marie (2-3-4-5). Vêtus d'une tunique et d'un manteau, la tête ceinte d'une couronne, ils sont assis sur les aspérités du tronc, appuyant leurs pieds chaussés à l'intersection des branches auxquelles ils se tiennent des deux mains. Il est possible, comme le croit l'abbé Bulteau, que ces rois soient les quatre premiers descendants de Jessé, c'est-à-dire David, Salomon, Roboam et Abias, mais il faut remarquer qu'ils ne sont accompagnés d'aucune inscription ni d'aucun attribut caractéristique. « Ils ne portent pas de sceptre, ils ne tiennent pas de banderoles, ils ne jouent pas de la harpe, comme on le verra plus tard ; ils ne font rien, ils se contentent d'être, car leur vrai rôle fut de continuer une race prédestinée[2]. »

Au-dessus de ces rois (6), et posée exactement de la même manière, apparaît la Vierge ; comme eux, elle est couronnée et sans nimbe.

Au sommet de l'arbre, au milieu des rameaux les plus élevés, l'artiste a représenté le le Sauveur (7-8). Son attitude est la même que celle des autres personnages, mais il est dessiné à une échelle plus grande. Ses pieds sont nus, et sa tête est entourée du nimbe crucifère. L'Esprit Septiforme est figuré par sept colombes[3] disposées autour de lui ; chacune de ces colombes est inscrite dans un nimbe où se lit l'un des noms des sept dons mentionnés dans le texte prophétique. En lisant ces inscriptions de haut en bas et de gauche à droite, on retrouve l'ordre de la Vulgate (les inscriptions 5 et 7 sont aujourd'hui à peu près illisibles) :

[1] SAPIENTIA

[2]	INTELLECTVS	[3]	CONSILIVM
[4]	FORTITVDO	[5]	SCIENTIA
[6]	PIETAS	[7]	TIMOR

Les panneaux sur lesquels est représenté l'arbre de Jessé forment une colonne qui occupe le milieu de la verrière. Dans les compartiments latéraux, à droite et à gauche, l'artiste a fait figurer les prophètes qui ont annoncé le règne du Messie. Vêtus d'une tunique et d'un manteau, les pieds nus, ils tiennent des banderoles sur lesquelles leurs noms sont inscrits. L'un d'eux (21) est coiffé d'une sorte de turban, tous les autres ont la

1. M. R. de Lasteyrie a commis une singulière erreur à propos de notre vitrail : l'artiste, dit-il, « n'a représenté sur l'arbre que quatre figures : Jessé, David, la Vierge et le Christ » (*L'Architecture religieuse en France à l'époque romane*, p. 564). Il est probable que M. de Lasteyrie avait sous les yeux, en écrivant ces lignes, la reproduction incomplète que l'on trouve dans l'*Histoire de l'Art* d'André Michel (I, fig. 421) et dans *L'Art religieux du XIII^e siècle en France* de M. E. Mâle (fig. 90). Dans cette reproduction, faite d'après la *Monographie de la Cathédrale de Chartres*, la partie médiane du vitrail n'a pas été représentée.

2. E. Mâle, *Art religieux du XII^e siècle*, p. 170.

3. Cette représentation des colombes divines autour du Christ n'est pas spéciale aux arbres de Jessé, on la retrouve dans d'autres compositions. Le texte d'Isaïe ne renfermant aucune image pour désigner l'Esprit du Seigneur, les artistes se sont inspirés des textes évangéliques rapportant la manifestation de l'Esprit Saint sous la forme d'une colombe ; mais ils ont représenté sept colombes pour rappeler les sept dons mentionnés par le prophète. On peut lire dans saint Thomas (*Summa theologica*, III, q. XXXIX, a. 6, *ad quartum*) un curieux passage où la convenance de ce symbolisme est longuement exposée. Saint Thomas d'ailleurs ne fait guère que reproduire Honorius d'Autun (*Speculum Ecclesiae. In Pentecosten, De VII naturis columbae*). (*P. L.* CLXXII, col. 962.)

tête nue ou ceinte d'un simple bandeau. L'inspiration qu'ils reçoivent d'en haut est symbolisée soit par une main apparaissant au-dessus de leur tête (10, 11, 12, 14, 16, 19, 20, 21, 22), soit par une colombe nimbée (9, 15) ou sans nimbe (13, 17, 18).

Voici la transcription des inscriptions tracées sur les banderoles :

(21)	ABACVD : PROPHETA	(22)	SO : PHONIAS : PR[O]FETA
(19)	Iſaias : prophęta	(20)	Daniel : prophęta :
(17)	Moyſes : reſuſitaſti Deus vobis	(18)	BAALAAM PROPHETA
(15)	ZACARIAS PROPH[ET]A	(16)	IOHELIS PROPHETA
(13)	EZECHIEL PROPHETA	(14)	MICHEAS PROPHETA
(11)	SAMVEL PROPHE[T]A	(12)	AMOONN PROPHETA
(9)	NAVM PROPHETA	(10)	OSEE : PROPHETA :

Trois inscriptions (17, 19, 20) ont été refaites à la fin du moyen âge en caractères gothiques anguleux. L'une de ces trois inscriptions est celle de Moïse ; la seule qui contienne autre chose qu'un nom. On y reconnaît, incorrectement transcrit, le texte biblique (Deut. XVIII, 15) proféré par Moïse dans le *Drame des prophètes*. En effet, ainsi que l'a démontré M. E. Mâle, l'influence de ce drame liturgique sur les arbres de Jessé du type de Saint-Denis est indéniable. « Il est tout à fait remarquable que dans le vitrail de Chartres les prophètes qui s'étagent des deux côtés de l'arbre de Jessé soient précisément ceux du drame liturgique. Certaines particularités sont significatives ; à Chartres, à côté d'Abacuc, de Sophonie, de Zaccarie, de Joël, etc., on voit Moïse et Balaam, qu'on ne met pas d'ordinaire au nombre des prophètes, mais qui figurent dans le vitrail, parce qu'ils figurent dans le drame liturgique[1]. » En réalité, aucune des rédactions du drame signalées jusqu'ici ne contient une énumération de prophètes correspondant exactement à la liste de ceux qui sont représentés dans le vitrail ; mais la présence de Balaam, de Moïse et de Samuel[2] est assez caractéristique pour que l'on puisse affirmer que « les deux œuvres (le drame et l'image) sont nées dans la même atmosphère[3] ».

Un autre texte doit être versé au dossier de l'iconographie de l'arbre de Jessé. Chose remarquable, c'est Suger lui-même qui le cite. En divers endroits du livre où il a consigné l'histoire de la reconstruction de son église, l'abbé de Saint-Denis mentionne les vitraux exécutés sous ses ordres, et celui qui nous intéresse y est désigné expressément :

> Vitrearum etiam novarum praeclaram varietatem, ab ea prima quae incipit a *Stirps Iesse* in capite ecclesiae, usque ad eam quae superest principali portae in introitu ecclesiae, tam superius quam inferius, magistrorum multorum de diversis nationibus manu exquisita, depingi fecimus[4].

1. *Art religieux du XII^e siècle*, p. 172.

2. Ms. de Saint-Martial (Bibl. Nat. lat. 1139) : Moïse ; drame d'Adam (ms. Tours 927) : Moïse et Balaam ; ms. de Rouen (Du Cange, *Glossarium. Festum asinorum*) : Moïse, Balaam, Samuel ; ms. de Laon (U. Chevalier, *Bibl. liturg.*, VI) : Moïse, Balaam.

3. *Art religieux du XII^e siècle*, p. 173.

4. Suger, De rebus in administratione sua gestis (Duchesne, *Historiae Francorum scriptores*, IV, p. 331 ; Lecoy de la Marche, *Œuvres complètes de Suger*, p. 204).

Ainsi, Suger donne à son vitrail le nom de « Stirps Iesse ». Pourquoi ce mot *stirps* qui ne figure ni dans la prophétie d'Isaïe, ni dans le drame liturgique, où seul le mot *radix* est employé ? Et pourquoi le nominatif *stirps* au lieu de l'ablatif *stirpe* que réclamerait la grammaire ? La réponse à ces deux questions est bien simple ; Suger fait une citation textuelle ; il reproduit les deux premiers mots du répons liturgique où Fulbert de Chartres a résumé, en trois hexamètres, la prophétie d'Isaïe et son commentaire par saint Jérôme :

Stirps Iesse virgam produxit, virgaque florem,
Et super hunc florem requiescit Spiritus almus.
℣. Virga Dei genitrix Virgo est, flos Filius eius[1].

Avec l'office de la Nativité de la Vierge, dont il fait partie, ce répons avait été adopté de très bonne heure par les églises de France. Saint Bernard l'a commenté. Il fut très probablement chanté à Saint-Denis dès le règne du roi Robert ; rien d'étonnant à ce que Suger l'ait connu et cité. N'est-ce pas après l'avoir entendu, un jour de Nativité de Notre-Dame, qu'il a eu la pensée de réaliser par les procédés de l'art du vitrail la gracieuse image du texte prophétique ?

Autour de la composition règne une riche bordure où les entrelacs se combinent avec les motifs végétaux. Les écoinçons de mosaïque, entre les prophètes et la bordure, sont également d'un excellent style.

Tous ceux qui ont étudié notre arbre de Jessé l'ont avec raison considéré comme un chef-d'œuvre. « Il est impossible, dit Westlake, de trouver un plus bel exemple de la peinture sur verre au XII^e^ siècle[2]. » Cette supériorité de notre vitrail vient de ce qu'il réunit plusieurs qualités portées à un haut degré : entente parfaite de la composition, perfection du dessin, coloris brillant et harmonieux qui dénote chez l'artiste la connaissance la plus profonde de l'effet simultané des couleurs translucides[3].

Notre arbre de Jessé a été l'objet, au cours des siècles, de plusieurs restaurations. Nous avons déjà mentionné trois inscriptions refaites en caractères gothiques vers le XV^e^ siècle. Lorsqu'il exécutait des calques du vitrail, c'est-à-dire un peu avant 1850, Paul Durand n'y reconnaissait qu'une tête primitive, celle de Balaam ; cinq manquaient ; sur les quinze autres, il en attribuait une au XIII^e^ siècle, dix au XIV^e^, trois au XVI^e^ et une au XVII^e^[4]. Nous n'osons garantir l'exactitude de ces attributions ; mais nous tenons pour certain que Paul Durand n'a pu confondre une tête primitive avec une tête refaite. Beaucoup de ces têtes refaites, qui étaient, en général, fort laides, ont été remplacées au cours de la dernière restauration, exécutée par M. Gaudin pendant les derniers mois de l'année 1899 et

1. Nous ne pouvons faire ici l'histoire, même abrégée, de ce répons ; nous nous contenterons de dire qu'il a pénétré dans presque toute la chrétienté latine. La variante *Virgo... virga*, très fréquente dans les manuscrits, est due à une confusion avec un texte analogue.

2. « A finer example of twelfth century work than the Jesse Tree which fills one of the west windows of the cathedral does not exist. » (*A History of design in painted glass*, I, ch. III.)

3. Notre vitrail a été longuement étudié à ce point de vue par Viollet-le-Duc (*Dictionnaire de l'architecture, Vitrail*).

4. Ms. 1763.

complètement achevée au mois de janvier suivant. A cette époque, le peintre-verrier évaluait la superficie des pièces refaites au quart environ de la surface totale de la verrière.

Les dégâts occasionnés au panneau de la Vierge par l'accident rapporté plus haut[1] ont été très habilement réparés par M. Lorin avant la repose du vitrail ; après la repose (1920), M. Gaudin a remplacé quelques pièces qui détruisaient l'harmonie d'un des panneaux du haut de la fenêtre (21) ; ces pièces dataient probablement d'une restauration ancienne[2].

II

VIE DE NOTRE-SEIGNEUR

(Planches en noir IV-VII ; planche coloriée I ; fig. 7.)

Le sujet traité par l'artiste dans cette verrière, la plus grande et l'une des plus belles de la cathédrale, est l'histoire de Notre-Seigneur Jésus-Christ, depuis l'Annonciation jusqu'à l'entrée triomphale dans la ville de Jérusalem.

La première scène (1) est celle de l'Annonciation. Gabriel, tenant en main le bâton du héraut, s'approche de Marie qui vient de se lever de son fauteuil et fait un geste d'étonnement. Ce n'est plus l'Annonciation archaïque de l'époque romane, où la Vierge est généralement assise ; ce n'est pas encore celle de l'art gothique du XIII^e^ siècle, qui ne comporte d'autre accessoire qu'une tige fleurie s'élevant d'un vase posé entre les deux personnages. Dans la reproduction exécutée d'après Paul Durand, une colombe au nimbe crucifère plane au-dessus de la Vierge. Est-ce là une « restauration sur le papier » ? Ou bien l'archéologue a-t-il trouvé quelque trace de cette colombe aujourd'hui totalement disparue ? Nous l'ignorons.

Le sujet traité dans le médaillon voisin (2) est la Visitation.

Marie et Élisabeth sont debout l'une en face de l'autre, leur attitude exprime l'étonnement ou l'admiration. Deux édifices sont sommairement représentés sur les côtés du tableau.

La composition suivante (3) est consacrée à la Nativité du Sauveur. Le sujet est traité, au moins dans ses grandes lignes, comme dans la plupart des monuments de la même époque : Marie, étendue sur un lit, semble désigner du geste l'enfant Jésus, qui, au second plan, repose, tout emmailloté, dans une crèche posée sur de petits arcs soutenus

1. P. I, XX.

2. Quelques pièces verdâtres avaient été refaites en verre jaune ; et aux pièces bleues du filet courbe avaient été substituées d'autres pièces d'un bleu différent. Il n'en avait pas fallu davantage pour donner au panneau un aspect terne qui tranchait désagréablement sur celui des autres. Quoi qu'on en ait dit, cet état de choses datait d'avant la restauration de 1899.

par des colonnettes. Joseph, nimbé, est assis au pied du lit et semble dormir profondément; il tient un bâton. Derrière la crèche, au-dessus de laquelle sont suspendus deux rideaux et une lampe, on aperçoit les têtes de l'âne et du bœuf traditionnels[1]. Enfin, dans le coin supérieur, à droite, le verrier a représenté l'étoile qui guidera les mages.

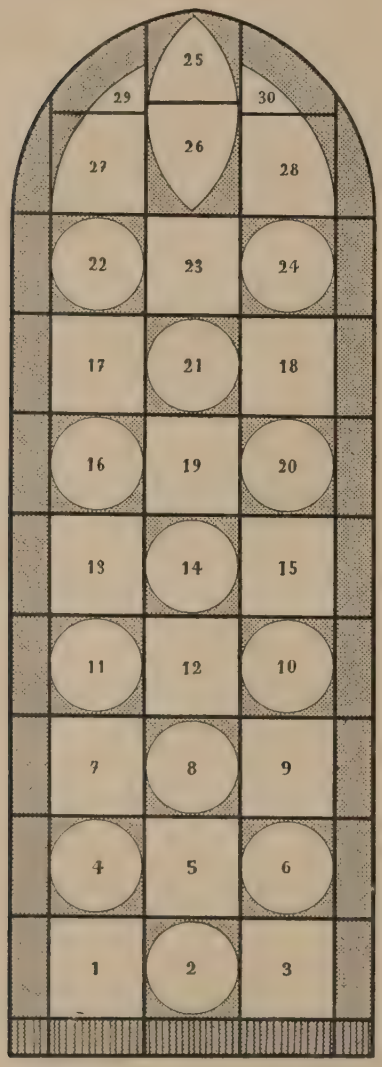


Fig. 7. Baie II (vie de Notre-Seigneur).

La naissance du Sauveur est annoncée par les anges aux bergers de Bethléem (4). Ces bergers, au nombre de trois, sont en habit court; deux d'entre eux portent au côté une panetière; ils ont des bâtons à l'extrémité recourbée et renflés, tout à fait semblables au *penn-baz* des Bretons. Ils regardent vers le ciel d'où descendent les deux anges qui annoncent la bonne nouvelle. Les chiens eux-mêmes semblent partager la surprise de leurs maîtres.

Une suite de compositions est consacrée à l'histoire des mages. La première scène comprend deux médaillons (5-6); elle représente l'entrevue des trois étrangers avec Hérode. Vêtus d'une tunique et d'un manteau, couronnés, tenant en main leur bâton de voyage, les mages arrivent devant le roi. Les deux premiers sont âgés et barbus, le troisième est jeune et n'a qu'une légère moustache. Hérode, également couronné, le sceptre en main, siège sur un trône dans son palais représenté par deux arcades. Derrière lui sont assis deux personnages consultant un livre: ils sont là pour figurer les princes des prêtres et les scribes examinant les Écritures afin de savoir où le Christ doit naître. Le sujet est traditionnel en Occident et en Orient; l'épisode a inspiré tout à la fois l'art religieux et le drame liturgique.

Le troisième registre nous fait assister à l'adoration de l'enfant Jésus par les mages. Dans une

1. « Marie..... plaça l'enfant dans la crèche, et le bœuf et l'âne l'adorèrent. Alors s'accomplit ce qui avait été prédit par le prophète Isaïe, disant: « Le bœuf connaît son propriétaire et l'âne la crèche de son Seigneur. » Or ces animaux, ayant (l'enfant) au milieu d'eux, l'adoraient sans cesse. Alors s'accomplit ce qui avait été prédit par le prophète Habacuc, disant: « Tu te manifesteras au milieu des deux animaux. » Dans ce même lieu Joseph et Marie restèrent avec l'enfant pendant trois jours. » (Pseudo-Matthieu.) (É. Amann, *Le Protévangile de Jacques et ses remaniements latins*, p. 331.)

première scène, comprenant deux panneaux (7-8), Marie, assise sur un trône entouré d'un encadrement d'architecture, présente son Fils aux hommages des nobles visiteurs. Elle est couronnée et elle tient un sceptre ; l'enfant Jésus lève la main pour bénir les mages. Ceux-ci, vêtus comme dans la scène précédente et se présentant dans le même ordre, sont guidés par l'étoile ; chacun d'eux tient élevée dans sa main droite une pièce de monnaie qu'il offre au divin enfant ; sur ces pièces, dit Paul Durand, sont « des caractères qui simulent des lettres arabes[1] ». Plus loin (9), nous voyons les mages, précédés de l'étoile, s'éloignant après avoir présenté leurs hommages au Messie ; ils lèvent leur main droite vide comme pour montrer que leur offrande est faite.

L'histoire se termine par une dernière scène (10) ; l'apparition de l'ange aux mages qui reçoivent l'ordre de retourner dans leur pays par un autre chemin, sans se présenter de nouveau devant Hérode. L'ange réveille l'un des mages barbus en lui touchant l'épaule ; les deux autres sont endormis. On voit toujours l'étoile. La scène se passe en plein air, car le côté droit du tableau est occupé par un arbre.

Voici maintenant la Purification (11-12). Marie présente l'enfant Jésus à Siméon qui s'apprête à le recevoir dans ses mains couvertes d'un voile ; le vieillard est nimbé et a les pieds nus ; Jésus lui tend les bras. Un autel s'élève entre Marie et Siméon. Trois femmes assistent à la scène ; la première présente les deux colombes dont l'offrande était prescrite, les deux autres tiennent des cierges allumés. Ce dernier détail, qui n'est pas d'origine biblique, est emprunté à la liturgie de la « Chandeleur » ; on le retrouve à Laon dans un vitrail du siècle suivant. Deux arbres s'élèvent à droite et à gauche du groupe formé par les trois femmes.

Le massacre des Innocents est figuré dans trois médaillons formant un registre. A l'une des extrémités (13), Hérode, assis sur son trône, donne des ordres à deux hommes armés. Les deux tableaux suivants (14-15) nous font assister au massacre : des hommes saisissent brutalement de petits enfants que leurs mères cherchent en vain à protéger et leur transpercent le corps à coups d'épée ; plusieurs cadavres mutilés gisent à terre. L'artiste a cherché à donner au visage des exécuteurs une expression de férocité ; il a aussi rendu d'une manière naïve l'effroi des mères voyant massacrer jusque dans leurs bras leurs propres enfants.

Pendant ce temps, la sainte famille s'éloigne et gagne l'Égypte (16). Nous trouvons déjà dans notre vitrail la formule qui deviendra habituelle au siècle suivant : Marie, assise sur l'âne, tient sur ses genoux l'enfant Jésus ; Joseph, conduisant l'âne par la bride, se retourne pour jeter un regard de sollicitude sur la mère et l'enfant[2]. Joseph n'est pas nimbé ; il porte sur son épaule, au bout d'un bâton, un petit baril et un léger paquet ; Marie tient dans sa main gauche une palme qu'elle semble avoir cueillie à l'arbre près duquel passent les trois voyageurs.

1. Telle est aussi la conclusion à laquelle est arrivé, après un examen très attentif du panneau déposé (en 1918), un orientaliste chartrain, M. Denisart.

2. Cf. E. Mâle, *Art religieux du XIII^e siècle*, p. 271.

Les idoles d'Égypte s'écroulent sur le passage de la sainte famille (17) ; épisode apocryphe fréquemment traité aux XII^e^, XIII^e^ et XIV^e^ siècles (portail de Moissac, vitraux de Laon et du Mans, clôture du chœur de Notre-Dame de Paris)[1]. Un temple s'élève à l'intérieur d'une enceinte crénelée et flanquée de tours ; ce temple est représenté par deux arcades s'élevant sur des colonnes et supportant une toiture, des lampes y sont suspendues. Deux idoles, l'une d'or et l'autre d'argent, tombent des colonnes qui leur servent de piédestal ; on dirait, non des statues qui se renversent tout d'une pièce en se brisant, mais des corps humains flexibles qui sont précipités en bas la tête la première. L'anatomie, fort remarquable, de ces figures nues est exécutée, dit Paul Durand, « sinon avec une parfaite exactitude, du moins avec une singulière apparence de vérité ».

Un ange apparaît à saint Joseph endormi (18). D'après l'Évangile, le fait eut lieu quatre fois : une première fois, Joseph fut averti de la conception miraculeuse de Jésus[2] ; plus tard, il reçut l'ordre de fuir en Egypte[3] ; après la mort d'Hérode, il fut invité à rentrer dans la terre d'Israël[4] ; enfin, n'osant se rendre en Judée, il reçut, sans doute de la même manière, l'avis de se fixer en Galilée[5]. Ce n'est certainement pas la première apparition que l'artiste a voulu représenter, car on ne peut supposer de lacune entre les médaillons de l'Annonciation, de la Visitation et de la Nativité ; nous ne pensons pas non plus que ce soit la quatrième, à peine indiquée dans l'Évangile.

Il nous semble difficile d'intercaler le médaillon que nous étudions avant la fuite en Égypte ; il doit donc représenter la troisième apparition, celle où Joseph fut averti de la mort « de ceux qui cherchaient à faire mourir l'enfant ». Néanmoins, nous devons dire, en nous réservant de revenir sur la question, que l'ordre proposé pour cette partie du vitrail, tout en étant, croyons-nous, le plus acceptable, est un ordre hypothétique : aussi nous n'osons affirmer d'une manière trop absolue que ce soit bien la troisième apparition, et non la seconde, que l'on ait entendu représenter.

La manière dont le sujet est traité ne permet pas de résoudre le problème. Dans une maison, figurée par une arcade à laquelles sont suspendus un rideau et une lampe allumée, saint Joseph, étendu sur un lit, semble dormir profondément. Un ange qui tient de la main gauche un bâton de héraut s'approche de lui et le touche à l'épaule comme pour le réveiller.

Deux médaillons (19-20) sont consacrés au retour de la sainte famille à Nazareth. A droite, nous voyons le groupe des trois voyageurs ; il est traité à peu près comme dans le tableau de la fuite, mais disposé en sens inverse. De plus, Joseph ne se retourne pas ; il regarde devant lui plusieurs personnes vers lesquelles l'enfant Jésus lève la main pour les

1. « Ingrediente igitur Domino Egyptum secundum Esaie vaticinium universa idola corruerunt » (*Légende dorée*, X). Comme l'âne et le bœuf de la crèche, la chute des idoles a été imaginée, dès une époque très ancienne, pour l'accomplissement d'un texte prophétique. Voici le passage d'Isaïe auquel il est fait allusion ; passage, dit le P. Cahier (*Caractéristiques des saints dans l'art populaire*, p. 480), « qu'il est fort permis d'entendre autrement » : « Ecce Dominus... ingredietur Ægyptum, et commovebuntur simulacra Aegypti a facie eius » (XIX, 1). L'épisode a été accueilli dans le drame liturgique (L. PETIT DE JULLEVILLE, *Les Mystères*, I, p. 44).

2. S. MATTHIEU, I, 20.

3. *Ibid.*, II, 13.

4. *Ibid.*, II, 19-20.

5. *Ibid.*, II, 22.

bénir. Ce sont les habitants de Bethléem, debout à la porte de leur ville, qui accueillent avec des gestes de joie les exilés rentrant dans leur patrie. Une enceinte flanquée de tours, des maisons et des clochers représentent la cité de David[1].

Deux épisodes seulement de la vie publique de Notre-Seigneur Jésus-Christ ont trouvé place dans notre vitrail : le baptême et l'entrée à Jérusalem.

Dans la scène du baptême (21), le Sauveur, complètement nu, est debout au milieu des flots du Jourdain ; Jean-Baptiste se tient à sa droite, levant la main comme pour désigner l'Agneau de Dieu; il a les jambes et les pieds nus ; il ne semble vêtu que d'un ample manteau. Sur la rive opposée, un ange tient une tunique. Dans le haut, le Saint-Esprit est représenté sous la forme d'une colombe nimbée planant au-dessus de Jésus-Christ.

Les trois panneaux du dernier registre (22-23-24), au-dessous de la pointe du vitrail, ne forment qu'une seule composition consacrée à l'entrée du Sauveur à Jérusalem. La ville sainte est représentée, à droite du spectateur, de la manière ordinaire ; c'est une enceinte de murailles crénelées dominées par des tours. On aperçoit, à l'intérieur, plusieurs habitants ; leur tête seule dépasse les murs. Des enfants, montés sur les toits, manifestent leur joie par de grands gestes ; d'autres se tiennent à la porte ou s'avancent à la rencontre du Christ, tenant en main des rameaux.

Jésus, monté sur un âne, se dirige vers la ville ; il lève la main droite pour bénir ceux qui l'acclament ; de la gauche, il tient, en même temps que la bride de sa monture, une branche de palmier. Ce dernier détail est rare ; généralement, ce sont les apôtres, et non le Christ, qui portent des rameaux[2]. Le sol est jonché de verdure, et des vêtements y sont étendus.

Le Sauveur est suivi du collège apostolique au complet ; les douze apôtres sont là, tous pieds nus et tous nimbés. On reconnaît saint Pierre au premier rang. Ils ne tiennent pas de palmes, mais plusieurs d'entre eux ont, comme d'ordinaire, des livres ou des rouleaux[3].

Une magnifique image de la sainte Vierge occupe la pointe de la fenêtre (25-26). Marie, richement vêtue et couronnée, est assise sur un trône ; « avec une symétrie un peu exagérée et très rare », dit Paul Durand, « elle tient dans chaque main, entre le pouce et le médius, un sceptre fleuri d'une forme tout à fait insolite[4] ». L'enfant Jésus est assis sur les genoux de sa mère ; il tient un livre de la main gauche et lève la main droite pour bénir. Les deux visages ne sont malheureusement pas primitifs ; celui de la Vierge date

1. L'interprétation que nous donnons des médaillons 19-20 nous semble probable, mais nous nous gardons bien d'affirmer qu'elle s'impose à l'exclusion de toute autre. Il n'est pas impossible qu'il s'agisse de l'arrivée en Égypte ; la femme qui s'avance vers la sainte famille serait l'Égypte personnifiée. Ce sujet appartient à l'iconographie byzantine. Il se peut également que le peintre-verrier se soit inspiré d'une œuvre d'art antérieure, sans bien la comprendre. L'interprétation de ces scènes serait plus facile si l'on pouvait affirmer que les panneaux occupent leur vraie place, mais tel n'est pas le cas.

2. Didron (*Guide de la Peinture*, p. 186, note) ne cite que deux exemples du Christ tenant une palme (un vitrail de Bourges, du XIII^e^ siècle, et une miniature, du XV^e^).

3. L'abbé Métais (*Note sur la restauration des vitraux de la cathédrale de Chartres*, p. 10) a eu une distraction singulière en reconnaissant les *quatre* évangélistes *parmi* les douze apôtres.

4. Cette attitude rappelle celle de certaines statues très archaïques, telles que la sainte Foy de Conques.

d'une restauration ancienne attribuée au XIV^e^ siècle par l'auteur que nous venons de citer : et celui de l'enfant Jésus est moderne.

Le groupe formé par la Vierge et l'enfant est inscrit dans un médaillon en forme d'amande ; des nuages remplissent de chaque côté les deux écoinçons inférieurs. Dans les médaillons voisins (27, 28), deux anges, disposés symétriquement, adressent leurs hommages à la Mère de Dieu ; inclinés vers elle, et tenant un sceptre d'une main, ils font de l'autre main un geste qui semble accompagner une acclamation.

Au dessus d'eux, l'artiste a représenté le soleil et la lune (29 et 30). Le soleil, à droite de la Vierge, est figuré par une tête de jeune homme sortant des nuages, des rayons l'environnent. De l'autre côté, la lune apparaît sous la forme d'un buste de femme émergeant également des nuages : cette femme, voilée de bleu, tient un croissant dans ses mains recouvertes des plis de son voile.

Le vitrail dont nous venons de décrire les sujets est admirablement composé au point de vue décoratif. Les panneaux sont tous carrés[1] ; mais, dans les uns, l'encadrement est rond et le fond bleu ; dans les autres, l'encadrement est carré et le fond rouge. Les panneaux sont disposés en quinconce ; d'où il résulte à la fois de l'ordre et de la variété.

Les encadrements et la bordure sont d'une grande richesse et du plus beau style. En outre des galons perlés et des motifs végétaux, éléments ordinaires de l'art décoratif de l'époque, cette bordure comporte des animaux fantastiques, quadrupèdes ailés, monstres à face humaine, oiseaux, dans les attitudes les plus variées.

Vers le milieu du siècle dernier, Paul Durand comptait, sur quatre-vingt-neuf têtes réparties dans les différents panneaux de la verrière, quarante-six têtes primitives, trente-six datant d'une ancienne restauration qu'il attribuait au XIV^e^ siècle, et sept manquantes. La restauration générale exécutée par M. Gaudin en 1897 a introduit un grand nombre de pièces neuves[2]. Cette restauration a été complétée, en 1899, par le rétablissement de la bordure inférieure, disparue depuis longtemps et remplacée par un talus de maçonnerie. Cette bordure est donc entièrement moderne[3].

Il nous reste à dire un mot au sujet de l'ordre des panneaux, dont la disposition primitive, avons-nous dit, est incertaine. Nous nous contentons d'exposer très brièvement la question, en renvoyant les lecteurs qui désireraient plus de détails à la note que nous avons communiquée, le 15 mai 1919, à la Société archéologique d'Eure-et-Loir[4].

1. Le dessin de l'armature donné par Viollet-le-Duc (*Dictionnaire de l'architecture, Armature*) est inexact.

2. Parmi les panneaux les mieux conservés, il faut citer les panneaux 16, 17, 18, 20, 21, 22, 23 ; on n'y trouve pas ou presque pas de têtes qui ne soient primitives.

3. Le peintre-verrier a reproduit le dessin de Paul Durand dans la *Monographie de la cathédrale de Chartres* ; ce dessin n'était autre chose qu'une restitution *ex ingenio*, d'ailleurs très bonne. La disparition de la bordure remontait peut-être à l'année 1744, année pendant laquelle des réparations importantes furent faites à la façade de l'édifice (cf. *supra*, p. 56). Dans le manuscrit 1763 (notes et croquis de Paul Durand, 1845-1850), cette bordure est indiquée comme manquante. Si nous insistons sur ce point, c'est que l'abbé Métais, ayant pris la planche de la *Monographie* pour un témoin de l'état du vitrail à l'époque des travaux de Paul Durand, a prétendu que la bordure en question n'avait disparu que vers le milieu du siècle dernier ou même plus tard (*Note sur la restauration des vitraux de la cathédrale de Chartres*, p. 3).

4. S. A. E.-L., *P.-V.*, XIV, pp. 44-53.

A l'exception de ceux qui garnissent le cintre, et dont la place n'est pas douteuse, les panneaux du vitrail sont rectangulaires et de mêmes dimensions, et, par conséquent, interchangeables. Mais, avons-nous dit, les uns ont un encadrement carré et un fond rouge ; et les autres un encadrement rond et un fond bleu. On ne peut les placer au hasard ; l'artiste a évidemment voulu une disposition en forme de damier. De plus, parmi les douze médaillons carrés, il en est quatre qui sont munis d'une bordure spéciale ; il est facile de voir qu'ils sont destinés à la colonne médiane.

La disposition parfaite devrait respecter :

1° la symétrie des fonds et des encadrements,

2° l'unité des compositions, en ne séparant pas les éléments de scènes comprenant deux ou plusieurs panneaux,

3° la chronologie des événements représentés.

Aucune des combinaisons que l'on sait avoir réellement existé[1] ou qui ont été proposées[2] jusqu'ici ne satisfait à ces trois conditions. Il y a plus ; on se convainc facilement, en étudiant la question, que le problème est insoluble. Il n'est pas impossible que la fenêtre ait été plus haute à l'origine — on sait que la façade occidentale a subi d'importantes transformations — ; en supposant dix registres au lieu de huit, et la perte de six panneaux, on arrive à concilier tout à la fois l'unité de la composition, l'unité de chaque scène, et la chronologie.

A défaut de la disposition idéale, aujourd'hui irréalisable, on a adopté, en 1920, la disposition qui était pratiquement la meilleure : celle que Paul Durand avait proposée dans la *Monographie de la cathédrale de Chartres*. Elle respecte la symétrie, et, par conséquent l'unité de l'ensemble, unité qui doit être sauvegardée avant tout dans une œuvre d'art de ce genre ; elle rapproche les panneaux qui sont faits pour se compléter mutuellement ; elle réduit enfin au minimum les dérogations à l'ordre chronologique.

III

HISTOIRE DE LA PASSION

(Planches en trichromie I et II ; planches en noir I, VIII et IX ; planche coloriée II ; fig. 8.)

La fenêtre où se trouve le vitrail que nous allons décrire a eu le même sort que la baie du portail royal au-dessus de laquelle elle s'ouvre : lorsque la façade occidentale a été

1. Ordre constaté par Pintard à la fin du XVII^e^ siècle ; ordre constaté par Paul Durand au XIX^e^ ; ordre suivi au moment de la restauration de 1897.

2. Ordre proposé par Paul Durand au moment de ses premiers travaux (ms. 1763) ; ordre proposé par Paul Durand dans la *Monographie de la cathédrale de Chartres* ; ordre proposé par l'abbé Métais en 1905 dans sa *Note sur la restauration des vitraux de la cathédrale de Chartres*.

rebâtie à l'endroit qu'elle occupe actuellement, cette fenêtre, faute de place, a été rétrécie d'environ soixante centimètres. En sacrifiant les bordures latérales, on eût pu, sans autre modification, faire entrer le vitrail dans la baie ainsi réduite, mais cette solution n'a pas satisfait le verrier chargé de l'opération. Avec raison, il a préféré intercaler des tronçons de la bordure entre les médaillons circulaires qui renferment les sujets : la bordure existe toujours, mais elle a été entaillée et a cédé une partie de sa surface aux médaillons qui semblent ainsi posés sur elle[1].

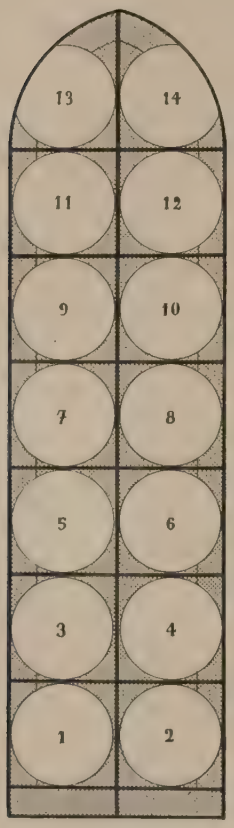


Fig. 8. — Baie III (histoire de la Passion).

L'artiste a représenté la Passion et la Résurrection de Notre-Seigneur.

Les deux premiers médaillons sont consacrés à la Transfiguration. Ce sujet n'est pas aussi étranger qu'on pourrait le croire à celui de l'ensemble du vitrail : la Transfiguration, dont le récit appartient à la liturgie du carême, se rattache dans l'ancienne tradition iconographique au cycle de la Passion et de la Résurrection[2].

Dans le premier tableau (1), nous voyons représentée la scène même de la Transfiguration. Le Christ apparaît, soulevé de terre, au centre d'une auréole elliptique ; de son corps, conformément à la tradition iconographique byzantine, partent huit grands rayons[3]. Moïse et Élie se tiennent aux côtés du Sauveur, le premier à sa droite, le second à sa gauche. Les trois apôtres témoins du prodige, Pierre, Jacques et Jean, sont étendus à terre ; Pierre, reconnaissable à sa tonsure, semble se redresser et fait un geste ; c'est le moment où il prononce les paroles rapportées par l'Évangile : « Il nous est bon, Seigneur, d'être ici ; si vous le voulez, faisons-y trois tentes, une pour vous, une pour Moïse et une pour Élie. »

Le tableau suivant (2) nous montre le Christ descendant de la montagne avec les trois apôtres[4] ; ce sujet, comme le précédent, appartient à la tradition byzantine[5]. « Ne parlez à personne de ce que vous avez vu, dit Jésus aux apôtres, jusqu'à ce que le Fils de l'homme soit ressuscité des morts. » La nuée lumineuse de la Transfiguration est encore visible dans le ciel.

1. Il est donc inexact de dire que la bordure « a complètement disparu de chaque côté ».

2. E. Mâle, *Art religieux du XIII^e siècle*, p. 217. Ce n'est pas sans raison que la liturgie et l'iconographie ont établi ce rapprochement ; les récits évangéliques de la Transfiguration contiennent plusieurs allusions à la Passion et à la Résurrection du Sauveur.

3. Cf. Didron, *Iconographie chrétienne (Histoire de Dieu)*, p. 118 ; *Manuel d'iconographie chrétienne grecque et latine (Guide de la peinture*, traduit par Paul Durand), pl. XLII et p. 178 ; *Annales archéologiques*, I, p. 154.

4. Les têtes des deux apôtres à gauche du spectateur sont modernes. Toutes deux sont barbues ; il eût fallu représenter saint Jean imberbe.

5. *Guide de la peinture*, p. 178 ; E. Mâle, *Art religieux du XII^e siècle*, p. 95.

(3) La Cène. — Jésus-Christ est à table au milieu des apôtres, dont sept seulement, faute de place, ont été représentés. La tête de Jean repose sur la poitrine du Sauveur ; le disciple bien-aimé approche sa main droite de sa bouche comme pour empêcher les autres apôtres d'entendre la question qu'il pose à Jésus : « Seigneur, quel est celui qui vous trahira ? » Judas, tournant le dos au spectateur, occupe seul un côté de la table ; il porte une main au plat tandis que Jésus lui tend un morceau de pain trempé. Le plat renferme un poisson.

(4) Le lavement des pieds. — Fléchissant le genou devant saint Pierre, Jésus lui lave les pieds dans un bassin. L'apôtre porte la main droite vers son front : « Seigneur, semble-t-il dire, non seulement les pieds, mais aussi les mains et la tête ! » Ici encore, le manque de place n'a pas permis de représenter le collège apostolique au complet.

(5) La trahison de Judas. — Au moment où le Christ est désigné par le baiser du traître, plusieurs hommes s'emparent de lui violemment. L'un de ces individus est armé d'un coutelas, un autre tient une torche allumé. Un apôtre s'enfuit. Pierre porte la main à l'oreille de Malchus. Le dessinateur a mis du mouvement dans la scène.

(6) La Flagellation. — Jésus-Christ, lié à une colonne et la tête ceinte de la couronne d'épines, est frappé par deux bourreaux. Près de la colonne on aperçoit l'écriteau qui sera posé sur la croix ; il porte l'inscription ·I·N·R·I·.

(7) Jésus meurt sur la croix. — Fixé par quatre clous à l'instrument de son supplice, le Sauveur est vêtu d'une draperie attachée autour de ses reins et dépassant ses genoux. Il incline la tête sur l'épaule droite ; ses yeux sont fermés et son corps s'affaisse ; la blessure de son côté est apparente[1]. Ce n'est déjà plus le Crucifix triomphal de l'art byzantin et de l'art roman ; c'est presque le Crucifix réaliste de l'époque gothique. Pas d'écriteau, peut-être faute de place ; pas non plus de suppedaneum, ni de couronne. Il est à noter que la croix est verte[2] ; Didron a expliqué cette particularité qu'il avait rencontrée dans diverses crucifixions[3] ; il ne semble cependant pas avoir connu le texte le plus significatif à cet égard : « O crux, *viride lignum*... », qui est celui d'une antienne d'un usage général au moyen âge.

Debout de chaque côté de la croix, Marie et Jean expriment leur affliction par leur attitude et les traits de leur physionomie.

(8) La descente de croix. — Joseph soutient le corps de Jésus dont les bras ont déjà été détachés de la croix ; Marie saisit, pour les baiser, les mains de son divin Fils ; du côté opposé, Jean manifeste sa douleur d'une manière très expressive. Un autre personnage[4] arrache avec des tenailles les clous qui transpercent les pieds du Sauveur.

1. La tête est ancienne, ainsi que celles de Marie et de Jean ; le panneau n'a subi que des réparations insignifiantes.

2. La bordure rouge qui l'entoure n'est là sans doute que pour l'harmonie du coloris.

3. *Iconographie chrétienne* (*Histoire de Dieu*), p. 420-421.

4. Tête refaite. Cet homme, dit Paul Durand, « ne manque jamais en Grèce dans cette image et est figuré de la même manière » ; le *Guide de la Peinture* l'identifie avec Nicodème. Étant donnée la date de notre vitrail, on ne peut, de la présence de ce personnage dans les fresques de Mistra et dans un tryptique de Pérouse daté de 1250, conclure à une influence *directe* de l'art byzantin sur l'art italien du XIII^e^ siècle (Cf. L. Bréhier, l'*Art chrétien*, p. 324).

Notre descente de croix reproduit une formule qui semble avoir été d'un usage courant, en Orient et en Occident, jusqu'au XII[e] siècle environ (ivoire byzantin de la collection Trivulce, miniature du manuscrit français 183 de la Bibliothèque Nationale, etc.)[1]. La scène s'est ensuite compliquée : déjà dans un vitrail de Bourges apparaissent les échelles qui prendront tant d'importance dans l'art pittoresque de la fin du moyen âge.

(9) La sépulture de Jésus. — Conformément aux traditions iconographiques de l'époque, l'acte représenté est l'onction du cadavre. Deux hommes déposent le corps de Jésus sur une sorte d'autel (la pierre de l'onction) ou dans un sarcophage (le doute est permis ; dans cette hypothèse il s'agirait d'une « mise au tombeau ») ; un troisième enveloppe dans les plis du suaire le cadavre sur lequel le dernier verse le contenu d'une fiole. La scène a pour témoins Marie et Jean.

(10) Les saintes femmes au tombeau. — L'art roman n'a représenté que très rarement le Christ sortant du sépulcre ; le verrier n'a pas traité ce sujet ; il s'est contenté, comme on le faisait généralement de son temps, de montrer les saintes femmes « myrrhophores » apprenant de l'ange la résurrection de Jésus-Christ. Marie-Madeleine, Marie mère de Jacques, et Salomé, nimbées toutes trois et portant des vases de parfums, sont arrivées au but de leur course ; deux d'entre elles regardent l'ange[2], assis à l'une des extrémités du tombeau (représenté sous la forme d'un sarcophage) ; la troisième s'étonne de n'y voir que les linceuls qui enveloppent le cadavre. Selon l'usage, deux gardes sont représentés endormis. Trois lampes suspendues localisent la scène dans un intérieur obscur, tel qu'une grotte.

(11) Madeleine annonce aux apôtres la Résurrection de Jésus-Christ. — Elle adresse la parole à Pierre, reconnaissable, comme dans les autres scènes, à sa tonsure ; deux autres apôtres se tiennent debout près de lui.

(12) Apparition de Notre-Seigneur aux saintes femmes après sa résurrection. — Jésus est debout, un livre à la main ; une femme nimbée fait un geste d'admiration ; une autre femme, nimbée également, se prosterne aux pieds du Christ et cherche à les saisir, tandis qu'il semble se retirer et la repousser du geste. L'artiste paraît avoir pris pour programme le récit de saint Matthieu, « illae autem accesserunt et tenuerunt pedes eius »[3], et celui de saint Jean, « noli me tangere »[4], combinés ensemble. Deux arbres indiquent que la scène se passe dans un jardin.

Le dernier épisode est celui de l'apparition aux disciples d'Emmaüs[5].

Un premier tableau (13) nous montre Jésus rencontrant les deux voyageurs. Il tient un bâton et porte une panetière suspendue à son côté. Les disciples ont aussi des bâtons et l'on distingue la panetière de l'un d'eux ; ils sont pieds nus. Deux villes sont représentées,

1. Cf. Broussolle, *L'Épilogue du Calvaire*, dans *Le Mois littéraire et pittoresque*, 1903 (avril), p. 413.

2. L'ange est vêtu de blanc, conformément au texte évangélique ; les parties apparentes de son corps (visage, mains, pieds) sont rouges. Le verrier a sans doute voulu traduire les mots « erat autem aspectus eius *sicut fulgur* » (Matth., XXVIII, 3). Même particularité dans une miniature allemande qui paraît contemporaine de notre vitrail, et, comme lui, apparentée à l'art de Saint-Denis (André Michel, *Histoire de l'art*, II, fig. 250). Bien que la reproduction soit en noir, il n'est pas besoin d'être extrêmement versé dans les choses de la photographie pour deviner la couleur de l'ange dans l'original.

3. XXVIII, 9.

4. XX, 17.

5. S. Luc, XXIV, 13-35.

l'une à droite et l'autre à gauche du groupe formé par les trois personnages ; ces deux villes sont Jérusalem et Jéricho entre lesquelles eut lieu la rencontre.

A côté (14), nous voyons les deux disciples reconnaissant le Sauveur dans la maison d'Emmaüs où ils prennent leur repas avec lui. Le Christ, assis entre ses deux compagnons, lève la main droite pour bénir le pain qu'il tient de la main gauche ; l'attitude des deux disciples exprime la surprise.

Paul Durand a signalé avec raison le caractère byzantin de la verrière que nous venons de décrire. Si la brièveté ne nous était imposée, nous pourrions faire de curieuses comparaisons entre les sujets traités par le verrier du XII^e^ siècle et les mêmes sujets dans les traditions iconographiques orientales. Nous devons nous borner à renvoyer le lecteur qu'une telle étude tenterait à l'ouvrage capital de Gabriel Millet : *Recherches sur l'iconographie de l'Évangile aux XIV^e^, XV^e^ et XVI^e^ siècles d'après les monuments de Mistra, de la Macédoine et du Mont-Athos*. Il faut ajouter que si l'influence de l'art oriental est manifeste dans notre vitrail, on y voit poindre aussi l'art nouveau qui se développera, chez nous, au XIII^e^ siècle. C'est une œuvre de transition.

C'est à tort, croyons-nous, que l'on a prétendu que la verrière de la Passion ne pouvait être attribuée à la même main que ses deux voisines[1]. Nos trois verrières du XII^e^ siècle présentent entre elles, spécialement au point de vue décoratif, les plus grandes analogies. Si l'on ne peut affirmer qu'elles soient du même artiste, rien n'empêche de les attribuer au même atelier et à la même époque.

Le vitrail a été restauré, à une époque ancienne, par une main fort malhabile, qui a refait un assez grand nombre de têtes. Paul Durand, qui attribuait cette restauration, peut-être sans preuves suffisantes, au XIV^e^ siècle, comptait, de son temps, vingt-trois têtes primitives sur soixante-neuf. Après avoir été l'objet, en 1893, de petites réparations exécutées par M. Bonnot, la verrière a été restaurée par les soins de M. Gaudin ; le travail a été achevé en 1903. Une quinzaine de têtes datent de cette époque. Les panneaux les mieux conservés sont probablement les panneaux 7, 12 et 13.

Notre vitrail de la Passion a inspiré des vitraux modernes de la cathédrale du Mans (cartons par Fauquet, exécution par Léprevost). Déposé en 1918, il a repris sa place en 1920.

1. Olivier Merson, *Les Vitraux*, p. 30.

CHAPITRE II

LES VITRAUX DE L'ÉTAGE INFÉRIEUR

(Baies IV-LXIV.)

IV

HISTOIRE DE SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE

(Planches en noir X-XIII, fig. 9.)

Ce sont les armuriers qui ont donné le vitrail que nous allons décrire. Trois médaillons, primitivement, les représentaient dans l'exercice de leur métier, mais un de ces médaillons (1) a disparu. Il a été remplacé par un fragment de vitrail légendaire où est figurée la fuite en Égypte; nous décrirons ce sujet plus loin. L'état de choses actuel existait déjà à l'époque où Pintard rédigeait sa description.

Saint Jean l'Évangéliste, sans doute à cause de sa miraculeuse préservation à la Porte-Latine, était invoqué contre les brûlures[1]; on peut supposer que les armuriers l'honoraient pour se prémunir contre un risque auquel leur métier les exposait. Dans l'un des médaillons représentant les donateurs (2), nous voyons deux ouvriers. L'un achève un écu; il tient en main un outil pointu; comme ceux de la fin du XII^e^ siècle ou du commencement du XIII^e^, l'écu a la tête cintrée et les angles supérieurs arrondis; la face antérieure, seule visible, est décorée d'un rai d'escarboucle. L'autre façonne un objet en se servant d'un ciseau sur lequel il frappe avec un marteau. A côté (3), un armurier tient sur une enclume, à l'aide de pinces, un étrier qu'il achève de forger: derrière lui, on aperçoit la

1. Cahier, *Caractéristiques*, p. 619. Dans le diocèse de Chartres, on se rend encore en pèlerinage à Frétigny pour demander à saint Jean la guérison des « échauboulures ».

hotte d'une cheminée. Un autre ouvrier, coiffé d'une cale, lime un étrier qu'il maintient avec des tenailles. Un autre étrier est suspendu au-dessus de lui. Tous ces étriers sont triangulaires.

Le reste du vitrail raconte l'histoire de saint Jean l'Évangéliste. Si les faits les plus authentiques et les plus connus de la vie de l'apôtre n'y sont pas représentés, il n'y a pas lieu de s'en étonner ; c'est un fait dont l'explication est facile. Le verrier a suivi le texte des leçons liturgiques de la fête du 27 décembre : or, ces leçons laissent de côté les épisodes de la vie de saint Jean rapportés dans les Évangiles et rappelés par la liturgie en d'autres circonstances, pour ne parler que de son séjour à Pathmos, puis à Éphèse, et de sa disparition mystérieuse.

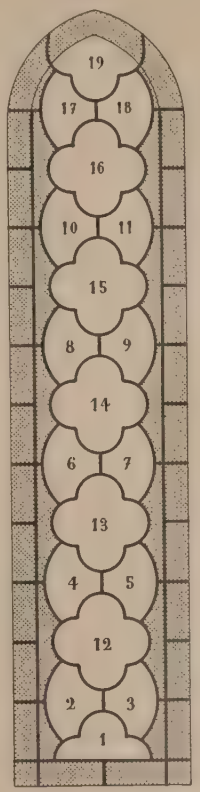


Fig. 9. — Baie IV (histoire de saint Jean l'Évangéliste).

Pour suivre l'ordre des scènes, il faut examiner d'abord les médaillons latéraux, en allant de gauche à droite et en montant ; puis, après être revenu au point de départ, les médaillons quadrifoliés qui forment une seconde série. Les deux extrémités du vitrail restent cependant en dehors de cette ordonnance.

L'explication des sujets nous est donnée par le texte de nos manuscrits liturgiques[1].

Sous le règne de Domitien, qui, après Néron, persécuta les chrétiens, saint Jean fut exilé dans l'île de Pathmos. « C'est dans cette île qu'il écrivit, de sa propre main, l'Apocalypse que le Seigneur lui révéla. » Tel est le sujet des deux premiers médaillons. Dans l'un (4), saint Jean, désigné par l'inscription S[ANCTVS] IOH[ANN]ES, est représenté à bord du vaisseau qui le transporte au lieu de son exil ; dans l'autre (5), nous le voyons assis et écrivant l'Apocalypse. Autour de lui, sept édicules assez semblables à des clochers symbolisent les sept Églises d'Asie auxquelles il s'adresse[2]. Saint Jean, dit l'abbé Bulteau, « écrit son Évangile » ; c'est une opinion, à notre avis, insoutenable. La suite des événements représentés et la présence, dans la composition, des sept Églises prouvent, jusqu'à l'évidence, que saint Jean figure ici comme auteur de l'Apocalypse. Il est vrai que la banderole sur laquelle il écrit porte l'inscription : In principio erat ver... ; mais cette inscription, en lettres gothiques allongées, a été refaite à la fin du moyen âge. Quand bien même l'inscription primitive aurait été identique, ce qui n'est aucunement prouvé, il ne faudrait voir là qu'une confusion du verrier.

1. Lectionnaires chartrains : mss 507 (x^e siècle), fol. 9 v° (Incipit vita vel adsumptio sancti Iohannis apostoli et evangelistae qui supra pectus Domini in caena recubuit. — Mellito servus Xpisti episcopus... Secundus post Neronem...) ; 501 (XII^e siècle), fol. 1 (même texte) ; 500 (XII^e siècle), fol. 18 v° (sans le prologue). Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 4320.

2. Apocalypse, I, 4 et 11. L'image de saint Jean écrivant l'Apocalypse aux sept Églises d'Asie figurées par des clochers appartient à l'iconographie de la Bible. Elle se trouve, par exemple, dans la *Bible moralisée* de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures (pl. 587) ; dans des bibles du XIII^e siècle de la bibliothèque de Chartres (mss. 139, II, fol. 198, et 385, XIX, fol. 155).

Après la mort de Domitien, saint Jean eut la liberté de revenir à Éphèse. Comme il entrait dans la ville, il rencontra le convoi funèbre d'une sainte femme appelée Drusiane. Cette femme avait ardemment désiré le retour de l'apôtre, mais elle était morte avant d'avoir vu son espérance réalisée. Les pauvres qu'elle avait secourus se lamentaient à haute voix. « Jean fit déposer la civière et délier les bandelettes qui enveloppaient le corps ; puis il dit : « Que le Seigneur t'éveille, Drusiane. Lève-toi, retourne à pied chez toi, et « prépare-moi un repas. » A ces mots, elle se leva..... » Le peuple cria : « Le Dieu que prêche Jean est le seul Dieu ! Jésus-Christ est le seul vrai Dieu ! »

Deux tableaux contigus représentent le miracle. D'un côté (6), Drusiane se dresse sur son séant, encore à moitié enveloppée d'un suaire ; elle tend les mains vers l'apôtre qui la bénit. Du côté opposé (7), les témoins du prodige donnent des signes d'admiration.

Un philosophe nommé Craton enseignait à ses disciples le mépris des richesses. Il décida deux jeunes gens, qui étaient frères, à vendre tous leurs biens et à en convertir la valeur en pierres précieuses. Il leur commanda ensuite de briser ces pierres en public. Saint Jean était présent ; il prit la parole pour démontrer que cet acte procédait bien plus de l'orgueil que du véritable détachement. « Celui qui renonce aux biens du monde, dit-il, doit s'en servir pour soulager les pauvres, ainsi que l'a dit le Seigneur. » — « Si ton maître est Dieu, répondit Craton, fais que ces pierreries reviennent à leur état premier et nous croirons en lui. » Saint Jean se mit en prières, et les pierres précieuses redevinrent entières. Craton et ses disciples crurent en Jésus-Christ ; les pierres furent vendues et le prix en fut distribué aux pauvres.

Cet épisode est représenté en deux tableaux. On voit, d'une part (8), les deux jeunes gens brisant les pierreries à coups de marteau sur une sorte de table ; Craton est assis auprès d'eux et semble leur commander. Dans le tableau suivant (9), saint Jean tient de la main gauche les pierreries revenues à leur état premier ; sa main droite est levée comme pour bénir. Craton et ses deux disciples sont présents ; leur attitude exprime l'étonnement. On lit : S[AN]C[TV]S IOH[ANN]ES.

Les deux médaillons qui viennent ensuite rappellent un miracle du même genre. Deux jeunes gens, Atticus et Eugène, conformément aux conseils de Jean, avaient distribué leurs biens aux pauvres pour mener une vie plus parfaite. Ayant un jour rencontré leurs anciens serviteurs couverts de riches habits, tandis qu'eux-mêmes n'étaient vêtus que d'un mauvais manteau, ils se prirent à regretter ce qu'ils avaient fait. « Si vous voulez rentrer en possession de vos biens, leur dit l'apôtre, apportez-moi des baguettes mises en fagots et de menus cailloux ramassés au bord de la mer. » Ils obéirent, et saint Jean changea le bois en or et les cailloux en pierres précieuses ; puis il leur dit d'aller les montrer aux changeurs et aux lapidaires. Sept jours après, ils revinrent, disant qu'on n'avait jamais vu or plus pur et pierreries plus rares. « Allez, leur dit l'apôtre, achetez-vous maintenant des vêtements de soie. Vous fleurirez comme la rose, mais vous vous faperez comme elle. » Puis il les compara au Mauvais Riche de l'Evangile, qui, s'étant trop attaché aux biens du monde, eut l'enfer pour partage.

Comme il tenait ce discours, il vit passer un cortège funèbre. Le mort était un jeune homme, nommé Stactée, marié depuis trente jours seulement. La mère et la femme du défunt se jetèrent aux pieds de l'apôtre, le conjurant de faire pour celui qu'elles pleuraient ce qu'il avait fait pour Drusiane. Touché jusqu'aux larmes, Jean fit délier le mort. « Stactée, lui dit-il..... toi qui es tombé entre les mains de l'ennemi pour n'avoir pas connu ton Créateur, j'ai prié pour que tu échappes aux liens de la mort. Fais connaître à ces deux jeunes gens la gloire qu'ils ont perdue et la peine qu'ils ont méritée. » Stactée revint à la vie, et raconta ce qu'il avait appris dans l'autre monde au sujet des joies du paradis et des supplices de l'enfer. Après avoir prié et fait pénitence pendant trente jours, Atticus et Eugène prirent le bois et les pierres changés en objets précieux et les reportèrent où ils les avaient pris ; aussitôt ces objets redevinrent tels que le comportait leur nature.

Nous voyons d'abord dans notre vitrail (10) saint Jean convertissant le bois en or et les cailloux en pierres précieuses. Devant lui, l'un des jeunes gens tient un fagot qui a déjà pris la couleur fauve de l'or ; l'autre, qu'on devine plutôt qu'on ne le voit, tient les pierreries sur un plateau. A côté (11), le porteur du bois converti en or présente son trésor à un changeur. Assis derrière sa table couverte de pièces de monnaie, celui-ci semble affirmer le bon aloi du métal.

Pour avoir la suite de l'histoire, il faut se reporter au médaillon quadrilobé le plus rapproché du bas du vitrail (12). On y voit un homme qui expire ; un diable rouge se saisit de son âme représentée, comme d'ordinaire, sous la figure d'un petit corps humain. Plusieurs personnes se lamentent autour du lit funèbre, entre autres une femme, debout au premier plan. Cette scène est celle de la mort de Stactée ; il est assez étrange que l'artiste l'ait choisie plutôt que celle de la résurrection, où il aurait pu faire figurer le saint. Faute de place sans doute, il n'a pas représenté la fin de l'épisode ; il tenait évidemment à traiter, dans les médaillons qui restaient, l'histoire de la coupe empoisonnée et celle de l' « assomption » de l'apôtre.

Jean avait miraculeusement renversé l'idole de Diane. Aristodème, pontife des faux dieux, souleva le peuple contre les chrétiens. Au cours d'une discussion avec l'apôtre, il lui dit : « Je te donnerai du poison à boire ; s'il ne te fait point de mal, je croirai que ton dieu est le véritable. » Jean accepta la proposition. Pour essayer le poison, on en fit prendre à deux condamnés qui tombèrent morts à l'instant. Jean prit alors la coupe, la bénit, but le poison et n'éprouva aucun mal. Ensuite, pour dissiper les derniers doutes d'Aristodème, il fit déposer sa tunique sur les deux hommes que le poison avait fait périr, et ces deux hommes revinrent à la vie. Aristodème crut et se fit baptiser, ainsi qu'une grande multitude de peuple.

Voici d'abord (13) saint Jean comparaissant devant Aristodème. Il est debout ; Aristodème est assis, ayant à côté de lui un personnage auquel l'artiste a cherché à donner une expression féroce. L'inscription S[an]c[tu]s Johannes a été refaite vers le XV^e^ siècle.

Plus haut (14), saint Jean boit la coupe empoisonnée. Une main divine qui se montre au-dessus de lui symbolise la préservation miraculeuse dont il est l'objet. Aristodème

regarde et attend l'effet du poison. Les deux hommes qui ont péri gisent à terre. On voit aussi la préparation du breuvage mortel : un pharmacien écrase des reptiles dans un mortier. Le saint est désigné par l'inscription S[AN]C[TV]S IOHANNES.

Saint Jean était parvenu à l'âge de quatre-vingt-dix-huit ans. Le Christ lui apparut pour lui annoncer la fin de son existence ici-bas. « Viens à moi, lui dit-il, il est temps que tu prennes part à mon banquet avec tes frères... » Jean voulut aussitôt suivre son maître, mais Jésus lui dit d'attendre jusqu'au dimanche suivant. Ce jour étant arrivé, Jean se rendit à l'église, et, après avoir adressé la parole à l'assistance, il fit creuser une fosse près de l'autel. Il y descendit, puis, ayant étendu les mains, pria à haute voix. Lorsque le peuple eut répondu « amen », une lumière éclatante éclaira l'apôtre, à tel point qu'il était impossible de fixer le regard sur lui. Quand la lumière eut disparu, Jean n'était plus là, et la fosse était pleine de manne.

L'artiste a illustré ce récit dans les derniers médaillons du vitrail. L'un d'eux (15) représente l'apparition du Christ à son apôtre ; les deux personnages sont debout l'un devant l'autre et semblent se parler. Chacun est accompagné de son nom : S[AN]C[TV]S IOH[ANN]ES, XP[ISTV]S. Plus haut (16), nous voyons Jean attendant d'être rappelé à Dieu ; il est assis, les mains jointes, dans un sarcophage supporté par des colonnes ; des rayons de lumière tombent du ciel sur lui. L'inscription S. Johannes, est du nombre de celles qui ont été refaites vers le XV^e^ siècle.

Des figures d'anges rendant hommage à saint Jean occupent le haut du vitrail. Deux médaillons (17 et 18) renferment chacun deux anges thuriféraires ; enfin, à la pointe (19), on aperçoit deux autres anges qui regardent en bas et tendent les mains vers saint Jean comme pour l'accueillir.

A cause du voisinage du Clocher-Vieux, ce vitrail est moins large que les autres ; il est aussi moins bien partagé au point de vue de l'éclairage. On y trouve les mêmes qualités de dessin et de coloris que dans les autres verrières des bas côtés de la nef. La mosaïque, dont la coloration intense est réveillée par un pointillé blanc, est particulièrement réussie.

Le vitrail a été restauré par Gaudin. Ce travail, terminé en 1898, a été l'occasion du rétablissement de l'ordre normal des panneaux : le verrier a suivi sur ce point les indications données par Bulteau dans sa *Description*.

V

HISTOIRE DE SAINTE MARIE-MADELEINE

(Planches en noir XIV-XVII ; fig. 10.)

Trois figures d'hommes à peu près nus et vidant des cruches d'eau occupent les trois petits panneaux formant le registre inférieur du vitrail que nous allons étudier. Ces

verseaux ne sont pas évidemment, comme l'a cru à tort F. de Lasteyrie, les « fleuves du paradis terrestre », qui n'ont rien à voir avec le sujet du vitrail, et qui d'ailleurs, d'après la Genèse, étaient au nombre de quatre. Ils sont là pour rappeler la donation du vitrail par les porteurs d'eau. L'artiste n'a pas eu l'intention de reproduire l'image des donateurs dans l'exercice de leur travail, mais seulement de conserver leur souvenir par une représentation symbolique de leur métier[1]. Faut-il attribuer le choix du sujet du vitrail à un rapprochement entre les seaux des porteurs d'eau et le vase de parfums qui est l'attribut ordinaire de Madeleine? La chose est bien possible.

L'histoire représentée par le verrier est celle de sainte Marie-Madeleine. Pour la comprendre, il faut savoir que l'ancienne liturgie chartraine admettait l'identité, niée parfois depuis, de Marie-Madeleine avec la pécheresse dont saint Luc raconte la conversion, et avec Marie, sœur de Marthe et de Lazare ; et qu'elle associait son souvenir à celui de saint Maximin, apôtre de la Provence[2]. Nous verrons donc successivement dans notre vitrail la conversion de Marie-Madeleine, la résurrection de Lazare, Madeleine témoin de la résurrection de Jésus-Christ, le séjour et la mort de Madeleine en Provence.

Le premier tableau légendaire (4) représente le festin chez Simon le Pharisien[3]. Quatre convives sont assis derrière une table servie, Simon au milieu, Jésus à sa droite, et, à sa gauche, un autre Juif et une femme. Prosternée près de Jésus, Madeleine lui baise les pieds et les essuie avec sa chevelure ; un vase à parfum est déposé à terre à côté d'elle. Jésus et Simon font un geste : l'artiste a saisi la scène au moment du dialogue rapporté par l'évangéliste.

Voici maintenant, en plusieurs tableaux, l'histoire de la résurrection de Lazare[4]. L'ami du Sauveur vient d'expirer (5) ; son corps est recouvert d'un drap mortuaire ; on a posé trois chandeliers à terre près du lit funèbre. Marie-Madeleine et Marthe — cette dernière n'est nimbée ni dans ce médaillon, ni dans les autres — pleurent auprès du corps de leur frère ; deux Juifs cherchent à les consoler. Plus haut, deux panneaux ne formant sans

1. E. de Lépinois (*Histoire de Chartres*, I, p. 216) attribue la donation du vitrail soit aux porteurs d'eau, soit aux « étuviers-baigneurs ». La seconde hypothèse ne nous paraît guère vraisemblable, car les étuviers de Chartres n'ont jamais dû former un corps de métier bien important. Il n'en était pas de même des porteurs d'eau qui fournissaient autrefois toute la ville d'eau potable puisée à la fontaine Saint-André. Il existe des signatures analogues, à Bourges, dans le vitrail qui représente l'histoire des reliques de saint Étienne.

2. L'office de sainte Madeleine, tel qu'on le célébrait dans l'église de Chartres au commencement du XIII^e siècle, se trouve dans l'ordinaire de la bibliothèque de Chartres (ms. 1058, p. 264). Les pièces liturgiques y sont seulement indiquées, mais elles se trouvent *in extenso* dans d'autres manuscrits (lectionnaire, ms. 500 ; missel, ms. 520 ; bréviaire, ms. 588). Cet office identifie Marie-Madeleine avec la pécheresse convertie ; on pourrait, à ce point de vue, le citer presque tout entier ; il nous suffira de mentionner les quatre premières leçons de matines empruntées à un sermon de saint Odon de Cluny (Faillon, *Monuments inédits sur l'apostolat de sainte Marie-Madeleine en Provence*, II, col. 559). Ce même office ne mentionne pas explicitement Lazare, mais il identifie Madeleine avec la sœur de Marthe : « Dixit itaque Martha ad Jhesum : Domine non est tibi cure quod soror mea reliquit me solam ministrare..... » ; « Martha, inquit dominus, Martha, sollicita es... . » ; Optimam ergo partem cum Maria eligamus... » (antiennes des premières vêpres). Enfin, l'apostolat de sainte Madeleine en Provence est affirmé dans les leçons V et VI des matines, dont le texte reproduit le récit regardé par Faillon comme la *vie* la plus ancienne de la sainte (*Ibid.*, col. 433 ; cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 5443). Ce texte ne contient pas les détails fabuleux insérés dans les compilations de Vincent de Beauvais et de Jacques de Voragine, et représentés dans les vitraux d'Auxerre.

3. S. Luc, VII, 36-50.

4. S. Jean, XI, 1-44.

doute qu'une scène (6-7) nous font assister aux funérailles. Le corps de Lazare, enveloppé dans un suaire, vient d'être couché dans un sarcophage ; la cérémonie est présidée par un personnage revêtu d'insignes épiscopaux ; un clerc tient sa crosse et lui présente un livre ouvert. Divers assistants expriment leur tristesse par leur attitude. Un peu en arrière, Marthe et Marie pleurent en regardant la déposition du corps de leur frère. Deux hommes semblent s'entretenir avec elles ; l'un porte le bonnet juif, l'autre a la tête couverte d'un capuchon. On lit au-dessous : S[AN]C[T]A MARIA MAGDALENA S[AN]C[T]A MARTHA ; incription reproduite incorrectement par Pintard et par un auteur plus moderne[1].

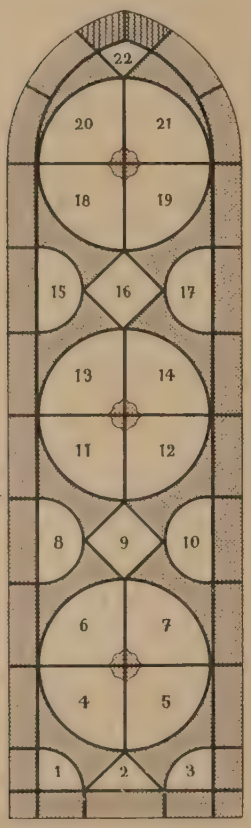


Fig. 10. — Baie V (histoire de sainte Marie-Madeleine).

Marthe et Marie-Madeleine conduisent Jésus au sépulcre de Lazare (8). Le sujet est accompagné de l'inscription : MARIA MAGDALEN[A]. Le Sauveur s'est approché du tombeau (9) ; il commande à Lazare de sortir. Celui-ci se lève, encore enveloppé dans son suaire. Plusieurs personnages sont témoins du miracle (10) ; quelques-uns se bouchent les narines : c'est la traduction réaliste du « iam fœtet » de l'Évangile.

Les scènes suivantes se rapportent à la résurrection du Sauveur[2]. S'étant rendue de grand matin au tombeau, Madeleine trouve ce tombeau vide ; un ange semble lui montrer le suaire qui enveloppait le corps de Jésus (11). A côté (12), le Christ ressuscité apparaît à Madeleine ; il tient une croix, et semble dire : « Noli me tangere » à Madeleine qui s'incline devant lui. Plusieurs arbustes indiquent que la scène se passe dans le jardin voisin du sépulcre.

Sur l'ordre de Jésus, Madeleine annonce aux disciples qu'elle a vu le Seigneur (13-14). Elle tient en main un phylactère où est écrit son nom, MARIA MAGDALENA. Ses interlocuteurs, au nombre de neuf ou dix, sont tous nimbés ; l'artiste a sans doute entendu représenter le collège apostolique. L'un d'eux, celui qui est le plus près d'elle, est saint Pierre, reconnaissable à son type traditionnel. Un nuage plane au-dessus des personnages.

Les derniers tableaux résument l'histoire de l'apostolat de sainte Madeleine en Provence. La voilà d'abord qui arrive (15) ; elle sort du vaisseau en franchissant la passerelle. L'abbé Bulteau remarque avec raison que ce navire « a ses mâts et ses voiles » ; on y voit aussi le pilote, la main au gouvernail ou à l'aviron. Il n'est pas question, en effet, dans la vieille *vie* qui était lue à l'office chartrain, de vaisseau désemparé, sans voiles et sans rame ; le voyage de saint Maximin et de sainte Madeleine y est rapporté dans les termes

1. F. de Mély, *Étude iconographique*, n° 15. 2. S. Jean, XX, 11-18.

suivants : « Tunc iter usque ad mare direxerunt. Ascendentes navem, prospero cursu pervenerunt Massiliam. Ibique vectationem navis relinquentes, Domino annuente, Aquensem agressi sunt comitatum, divini verbi cunctis semina largiter erogantes, die noctuque praedicationibus, ieiuniis et orationibus insistendo... »

Les derniers mots du passage que nous venons de citer font allusion à la prédication de saint Maximin. Notre vitrail nous le montre (16), revêtu de ses insignes pontificaux, adressant la parole à plusieurs auditeurs ; à côté (17), un personnage semble sortir d'une ville pour l'entendre.

Plus haut, nous assistons à la mort de Madeleine, à ses funérailles, et à l'entrée de son âme dans la gloire. « Elle mourut, lisons-nous dans notre document, le XI des calendes d'août... Le bienheureux évêque Maximim rendit à son corps les derniers devoirs ; il le fit embaumer, et le déposa dans un tombeau digne d'un si précieux dépôt... »

Nous voyons d'abord (18) le cadavre de Madeleine étendu ; Maximin, la crosse en main, se tient près du lit funèbre ; il lit les prières pour les morts dans un livre posé sur un pupitre ; un clerc tient une croix près de la tête de la défunte. Du côté opposé, plusieurs personnes semblent se lamenter. Ensuite (19), le corps est déposé dans un sarcophage. L'assistance est la même : Maximin, son porte-croix, plusieurs fidèles. Le couvercle du tombeau est posé à terre.

Les trois panneaux qui nous restent à décrire ne renferment qu'un seul sujet. Deux d'entre eux (20-21) forment un registre. Jésus accueille en la bénissant l'âme de Marie-Madeleine, qu'un ange lui présente respectueusement sur une nappe blanche ; un autre ange tenant en main une couronne est debout derrière lui, et, du côté opposé, un troisième ange balance un encensoir. Enfin, à la pointe du vitrail (22), le buste d'un autre ange thuriféraire émerge d'un nuage.

Le fond du vitrail est fait d'une mosaïque squameuse ; le tout est entouré d'une large bordure d'un beau style. Cette bordure a perdu deux panneaux au sommet de la fenêtre. Avant 1918, on y voyait quatre fragments, que nous mentionnerons plus loin, d'une bordure plus étroite. La restauration du vitrail par Gaudin, en 1897, avait maintenu cet état de choses ; on a profité de la repose des panneaux, en 1919, par Bonnot, pour refaire les panneaux manquants d'après les anciens. A cette occasion, l'ordre normal des scènes a été rétabli.

La verrière que nous venons d'étudier est une des plus belles de notre collection. Son principal mérite est la clarté de la composition : l'armature, où se mêlent harmonieusement les lignes droites et les lignes courbes, est d'un dessin à la fois simple et élégant ; les médaillons historiés, entourés de bordures et de filets qui accusent les divisions de l'armature, se détachent nettement sur le fond moins brillant de la mosaïque ; enfin, l'échelle adoptée est assez grande pour que les sujets soient facilement reconnaissables.

VI

PARABOLE DU BON SAMARITAIN

(Planche en trichromie III ; planches en noir XVIII-XXI ; fig. 11.)

Ce sont les cordonniers chartrains du XIII^e^ siècle qui ont offert cette verrière ; on les voit au travail dans deux médaillons inférieurs (1 et 2) ; et, dans un troisième, ils sont représentés à genoux présentant le modèle de la verrière. Ce dernier sujet (3) est accompagné de l'inscription SVTORES O[BTVLERVNT [?]].

Le sujet traité est la parabole du Samaritain[1], avec son interprétation traditionnelle.

« Le voyageur qui s'en va de Jérusalem à Jéricho, nous dit la *Glose*, est la figure de l'homme déchu qui abandonne le paradis après la faute. Jérusalem est souvent dans les livres saints le nom symbolique de l'Éden ; quant au nom de Jéricho, qui en hébreu signifie « la lune », il doit nous faire songer aux défaillances de l'humanité, qui, comme la lune, a ses éclipses.

« L'homme est attaqué par des voleurs qui lui enlèvent sa tunique, c'est-à-dire que tous les péchés envoyés par le démon fondent sur lui et le dépouillent de son vêtement d'immortalité. Pendant qu'il est étendu nu et blessé sur la route, viennent à passer un prêtre et un lévite : tous les deux détournent les yeux et continuent leur chemin. Ce prêtre et ce lévite sont l'image de l'Ancienne Loi, de la loi de Moïse, qui fut impuissante à guérir l'humanité malade. Enfin survient le bon Samaritain qui panse les blessures du moribond, le met sur son cheval et le conduit jusqu'à l'hôtellerie. Le bon Samaritain est Jésus-Christ en personne : « Samaritain » en hébreu veut dire « gardien », et aucun nom ne convient mieux à Jésus-Christ. Il panse les plaies de l'humanité que Moïse n'avait pu guérir, et il la conduit dans l'hôtellerie, c'est-à-dire dans l'Église.

« Tel est le sens que les docteurs, depuis saint Augustin, donnaient à la parabole du bon Samaritain[2]. »

Le même sujet est traité dans d'autres cathédrales, en particulier à Sens et à Bourges. Dans les vitraux de ces deux églises, la composition est parfaitement ordonnée : les

1. S. Luc, X, 25-38.

2. E. Mâle, *Art religieux du XIII^e^ siècle*, p. 233. En étudiant le même sujet dans un vitrail de Bourges, le P. Cahier donne, comme à l'ordinaire, une foule de références et de citations (*Monographie de la cathédrale de Bourges, Vitraux du XIII^e^ siècle*, ch. VI). Le texte le plus connu, le texte qu'avait sans doute sous les yeux celui qui a dirigé la main des verriers, est l'homélie de Bède *Non oculi scribarum*, dont le début se lit encore dans le bréviaire romain, au XII^e^ dimanche après la Pentecôte. Cette homélie se trouve dans les anciens livres liturgiques chartrains (mss 163, fol. 77 v° ; 499, fol. 200 v°). Même idée dans le texte, sans doute beaucoup moins connu, d'une bénédiction épiscopale : « Quique Samaritanus, id est custos, generis humani, dignatus est existere ; et saucium, infundendo oleum et vinum, curare vino potentie et oleo misericordie, peccata vestra dignetur abolere. » (Pontifical chartrain, XIII^e^ siècle ; bibl. de Chartres, ms. 195, fol. 31). L'interprétation traditionnelle de la parabole est aussi illustrée dans la *Bible moralisée* de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures ; voir les planches 514 et 515.

médaillons qui occupent le milieu de la fenêtre, médaillons d'une forme spéciale, représentent les diverses scènes racontées dans l'Évangile[1] ; les autres sont consacrés au commentaire, « c'est la glose ajoutée au texte ». De plus — peut-être à cause du mot *descendebat* — les scènes sont disposées, contrairement à l'usage, de haut en bas.

Ici, le verrier a suivi l'ordre normal : le vitrail se lit de bas en haut. Il a traité d'abord la parabole, puis le commentaire ; mais après avoir traité la première partie du programme plus complètement qu'elle ne l'est à Sens et à Bourges, il a dû, sans doute faute de place, tronquer la seconde, en passant sans transition du meurtre d'Abel au triomphe de Jésus-Christ.

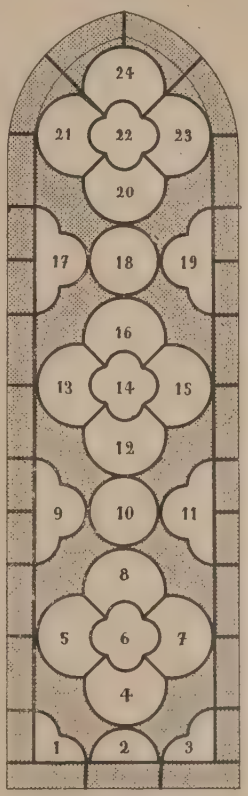


Fig. 11. — Baie VI (parabole du Bon Samaritain).

Au premier tableau (4), au-dessus des médaillons représentant les donateurs, nous voyons le Sauveur racontant la parabole à deux auditeurs, dont l'un est coiffé du bonnet juif. On lit au-dessous : FARISEVS.

« Un homme descendait de Jérusalem à Jéricho. Il tomba entre les mains des brigands, qui le dépouillèrent, et l'ayant chargé de coups, se retirèrent, le laissant à demi mort. » Nous voyons le voyageur — PEREGRINVS — franchissant la porte de la ville sainte (5) ; deux voleurs, dont l'un dégaine son glaive, le guettent, cachés dans les arbres (6). Ils se jettent sur lui et le frappent cruellement (7), tandis qu'un troisième larron le dépouille ; le malheureux n'a plus que ses chausses et ses braies. On lit encore : PEREGRINVS.

« Or il arriva qu'un prêtre descendait par le même chemin ; il vit cet homme et passa outre. De même un lévite, étant venu dans ce lieu, s'approcha, le vit et passa outre. » Tel est le sujet du tableau suivant (8). Le prêtre porte l'aube et la chasuble ; le lévite, la dalmatique ; dans la langue ecclésiastique du moyen âge, « lévite » est souvent synonyme de « diacre ». Le malheureux voyageur gît à terre ; une de ses jambes est entourée d'un pansement.

« Mais un Samaritain, qui était en voyage, arriva près de lui, et, le voyant, fut touché de compassion. Il s'approcha, banda ses plaies, après y avoir versé de l'huile et du vin ; puis il le mit sur sa propre monture, le mena dans une hôtellerie, et prit soin de lui... » Ces détails sont traités dans les quatre médaillons suivants. Nous voyons d'abord le Samaritain — SAMARITANVS — pansant les plaies du voyageur dont il enveloppe la tête (9) ; puis le conduisant à l'hôtellerie, après l'avoir mis sur son cheval dont il tient la bride (10) ; on lit encore : SAMARITANVS. A côté (11), l'artiste a

1. E. Mâle, *op. cit.*, p. 234.

représenté l'hôtellerie : l'hôte se tient sur le seuil, et l'on aperçoit plusieurs chevaux au râtelier. Enfin, on voit le blessé reposant sur un lit (12) ; le Samaritain prend soin de lui et le console.

Le reste du vitrail est consacré au commentaire de la parabole ; l'artiste a illustré la création du genre humain et sa déchéance ; il a traité sommairement sa réhabilitation.

Dieu — représenté, comme à l'ordinaire, sous les traits de Jésus-Christ — vient de créer l'homme ; il lui infuse la vie par un souffle (13). On lit : CREATOR HOMINIS. A côté (14), Adam est assis à l'ombre des arbres du paradis terrestre. Puis, Dieu tire la première femme — EVA — du côté d'Adam — ADAM — endormi (15).

Après la création, la chute. Adam et Ève, près de l'arbre de la connaissance du bien et du mal, reçoivent de Dieu la défense de toucher aux fruits de cet arbre (16). Ils se tiennent auprès de l'arbre (17) ; on lit leurs noms : ADAM, EVA. Séduits par le serpent, ils mangent du fruit défendu (18). Ils ont commis la faute (19) ; ils ont voilé leur nudité dont ils rougissent, et lèvent la tête vers Dieu dont le buste apparaît au sommet du tableau. On lit encore : ADAM, EVA. Ils sont chassés du paradis terrestre (20) sur le seuil duquel on voit un ange qui tient un glaive de flamme. Nos premiers parents — ADAM, EVA — travaillent pour vivre ; Adam bêche la terre, Ève file (21). A côté d'eux (22) Dieu — DEVS — prononce la terrible sentence de leur condamnation ; mais, en même temps, leur annonce leur rédemption future. Il est à remarquer que le verrier n'a pas suivi à la lettre le texte de la Genèse ; la scène de l'expulsion du paradis terrestre n'aurait dû se placer qu'après celle que nous venons de décrire. La forme des panneaux ne permet pas d'imputer cette interversion à une restauration mal comprise.

Près de la pointe de la lancette, du côté droit, on voit le meurtre d'Abel par Caïn (23). Les noms des deux personnages sont inscrits : CAIN, ABEL.

Enfin, au sommet de la verrière (24), apparaît l'image du Rédempteur, du véritable Samaritain, Jésus-Christ, sauveur de l'humanité déchue. Assis sur un arc-en-ciel, entre deux anges, il bénit de la main droite, et, de la main gauche, soutient le globe du monde.

Au point de vue de la distribution des sujets, nous l'avons dit, notre vitrail est inférieur à ceux de Sens et de Bourges. Au point de vue décoratif, il égale presque le premier et surpasse le second. Les tableaux, cernés par les barres d'une armature élégante — armature dont le tracé est identique à celle du vitrail de l'Enfant Prodigue, de Bourges — se réunissent en groupes habilement agencés dont le centre est occupé par un petit panneau quadrilobé à fond rouge. Ce vitrail a été reposé en 1897, après restauration, par Bonnot. Descendu en 1918, il a repris sa place en 1919.

VII

HISTOIRE DE LA MORT, DE LA SÉPULTURE ET DE L'ASSOMPTION DE LA SAINTE VIERGE

(Planches en noir XXII-XXV ; planches coloriées III et IV ; fig. 12.)

Comme la précédente, cette verrière, qui représente la mort de la très sainte Vierge, ses funérailles, son Assomption et son couronnement, a été offert par les cordonniers : plusieurs médaillons les représentent dans l'exercice de leur profession. Voici d'abord (1) une scène de vente : le cordonnier présente une chaussure à un client qui s'est assis pour l'essayer. Les attitudes sont bien observées, le geste du marchand semble dire : « Voici un article avantageux. » A côté (2), un cordonnier met la dernière main à une chaussure ; comme dans la scène précédente, c'est un soulier bas, de couleur rougeâtre, fendu sur le côté ; les bords de la fente sont garnis d'œillets. On aperçoit des souliers semblables sur une table, devant l'ouvrier, et, derrière lui, dans un coffre ouvert. Un troisième médaillon (3) montre deux ouvriers tenant un cuir qui n'est pas encore découpé. Enfin, deux minuscules figurines, aux angles de la bordure (4 et 5), représentent chacune un cordonnier assis, travaillant ou tenant en main des outils[1].

Avant de passer à la description des médaillons légendaires, nous devons faire quelques remarques au sujet des événements qui s'y trouvent représentés.

L'Église, sans en avoir jamais fait l'objet d'une définition dogmatique, considère comme une certitude le fait de l'Assomption corporelle de Notre-Dame, mais n'enseigne rien touchant les circonstances de cet événement. Cette position très sage tient le milieu entre deux opinions extrêmes que l'on pourrait atttribuer respectivement — il n'y a rien de nouveau sous le soleil — à une école « traditionnelle » et à une école « critique ».

Le premier courant d'opinion se manifeste dès une époque très ancienne dans un écrit que l'on attribuait soit à Méliton, disciple de saint Jean l'Évangéliste, soit à saint Jean lui-même[2]. C'est là sans doute qu'il faut chercher l'expression la plus complète et la plus ancienne d'une tradition dont on trouve dans la suite de nombreux témoignages[3]. Grégoire de Tours semble avoir fait connaître la légende, en la résumant, à l'Église des

1. Pintard a cru voir « un homme qui écrit » dans le médaillon (2) ; à côté (3), il a pris les ouvriers pour « un homme et une femme qui tiennent des sacs comme de papiers ». Dans cette dernière scène, F. de Lasteyrie a reconnu des bouchers ouvrant un veau. D'après E. de Lépinois (*Histoire de Chartres*, I, p. 216), le vitrail serait un don des « bonnetiers et feutriers ». Ces opinions ne peuvent se soutenir ; les objets dont la vente est représentée, difficiles peut-être à reconnaître avant le nettoyage du vitrail, sont évidemment des chaussures.

2. *Transitus B. Mariae auctore Pseudo-Melitone* (*Biblioth. patrum lugdun.* (1677), II, 2, p. 212-216 ; *Bibl. hagiog. lat.*, n° 5351). La traduction française du document se trouve dans le *Dictionnaire des apocryphes* de Migne, II, col. 587-598.

3. Nous nous contenterons de citer le sermon attribué à saint Jean Damascène, inséré dans le bréviaire romain au deuxième nocturne du 18 août.

Gaules[1]. Vincent de Beauvais et Jacques de Voragine — qui, probablement, a eu sous les yeux un texte un peu différent de celui du pseudo-Méliton — l'ont accueillie dans leurs compilations, tout en reconnaissant l'origine apocryphe du document qui en est le témoin le plus ancien.

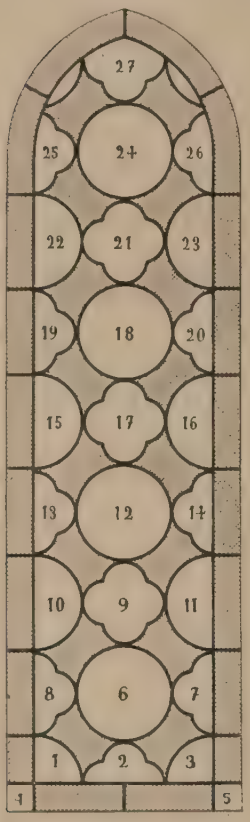


Fig. 12. — Baie VII (histoire de la mort, de la sépulture et de l'Assomption de la sainte Vierge).

L'influence de la légende s'est étendue à la liturgie. Elle a pénétré dans quelques lectionnaires, ainsi que nous l'apprend Jacques de Voragine[2]; et, surtout, elle a inspiré l'auteur des parties chantées, antiennes et répons, de l'office de l'Assomption. Ces pièces forment un ensemble qu'on retrouve, sans grandes variations, dans un grand nombre de manuscrits et dans le bréviaire actuel; l'Église, sans accorder à la légende un crédit qu'elle ne méritait pas, s'est bien gardée de mépriser un écrit empreint d'une admirable poésie.

Dans la plupart des églises, ainsi qu'en témoignent les manuscrits, les leçons de l'Assomption étaient empruntées à un texte reflétant des idées toutes différentes[3]. « L'auteur, digne des plus grands âges par le style et par la science, mais se couvrant d'un faux personnage, débutait ainsi : « Vous voulez, ô « Paula et Eustochium, que, laissant de côté la forme de traités, « qui m'est habituelle, je m'essaie, genre nouveau pour moi, à « célébrer selon le mode oratoire l'Assomption de la bienheu- « reuse Marie toujours vierge. » Et le saint Jérôme supposé disait éloquemment la grandeur de cette fête... Pourquoi faut-il qu'une répulsion légitime pour les excès de quelques apocryphes ait amené l'auteur de ce bel exposé des grandeurs de Marie à hésiter sur la croyance au privilège glorieux de son Assomption corporelle[4]? Prudence trop discrète qu'allaient exagérer bientôt les martyrologes d'Usuard[5] et d'Adon de Vienne[6]. »

L'Église de Chartres lisait à matines, le jour de la fête et pendant l'octave, la lettre apocryphe de saint Jérôme, et à prime la notice martyrologique d'Usuard[7]. Ce n'est pas là que l'auteur de notre vitrail a été

1. *De Gloria martyrum*, livre I, ch. IV.

2. « Modus sacratissimae Assumptionis Mariae traditur in quodam sermone ex diversis dictis sanctorum compilato, qui in pluribus ecclesiis sollemniter legitur... » Jacques de Voragine utilise successivement l'écrit attribué à saint Jean et le sermon en question; c'est ce qui explique qu'il raconte les mêmes événements deux fois de suite.

3. *Sancti Hieronymi Opera*, V (1706), col. 82-95.

4. « ... melius tamen Deo totum, cui nihil impossibile, committamus, quam aliquid temere definire velimus auctoritate nostra. » (*Ibid.*)

5. « ... Quo autem venerabile Spiritus sancti templum nutu et consilio divino occultatum sit, plus elegit sobrietas Ecclesiae cum pietate nescire, quam aliquid frivolum et apocryphum inde tenendo docere. » (Migne, *P. L.*, CXXIV, col. 365-366.)

6. Dom Guéranger, *Année liturgique, Le temps après la Pentecôte*, IV (1907), p. 496. Ce volume appartient à la *Continuation* et est du R. P. Fromage.

7. Lectionnaire : ms. 500, f. 146 v°; martyrologe : ms. 1033, f. 55 v°. Nous nous bornons à citer ces deux manuscrits qui sont précisément ceux dont on se servait à la cathédrale au XIII^e siècle.

chercher son programme ; directement ou indirectement, il a connu la légende. Nous en retrouverons bientôt les principaux traits ; nous commençons par en emprunter le résumé à M. E. Mâle, en regrettant de ne pouvoir reproduire tout au long, à cause de sa longueur, un texte aussi attachant.

« Marie avait soixante ans, et depuis longtemps elle désirait être réunie à son Fils. Un jour, au milieu d'une grande clarté, un ange lui apparut portant à la main une palme : « Marie, dit-il, je te salue. Je t'apporte une branche de palmier cueillie dans le paradis : « ordonne qu'on la porte devant ton cercueil le troisième jour après ta mort, car ton Fils « t'attend. » L'ange remonta au ciel, et la branche de palmier qu'il avait apportée resplendissait « comme l'étoile du matin »...

« Mais ce n'est là que le prélude du grand événement qui va s'accomplir. Les apôtres, qui étaient alors dispersés par le monde pour y prêcher l'Évangile, se sentirent emportés soudain par une force mystérieuse et se trouvèrent réunis dans la chambre de Marie. Marie, étendue sur son lit, attendait la mort. A la troisième heure de la nuit, Jésus apparut, accompagné d'une multitude d'anges, de martyrs, de confesseurs et de vierges. Et pendant que chantaient les chœurs angéliques, un dialogue s'engagea entre la mère et le fils : « Viens, dit Jésus, toi que j'ai élue, et je te placerai sur mon trône, car j'ai désiré ta « beauté. » Et Marie répondit : « Je viens, car il est écrit de moi que je ferai ta volonté. » Et ainsi l'âme de Marie sortit de son corps, et elle s'envola dans les bras de son Fils...

« Alors commencent les funérailles de la Vierge. Son corps, d'où sortait une éblouissante lumière, fut mis dans le cercueil ; les apôtres prirent leurs rangs et formèrent le cortège funèbre. Saint Jean marchait le premier, tenant à la main la palme céleste que la Vierge lui avait confiée ; saint Pierre et saint Paul portaient le cercueil sur leurs épaules, saint Pierre en tête, saint Paul derrière, parce qu'il s'était déclaré lui-même le plus humble des apôtres. Ils s'avançaient en chantant : *In exitu Israel*, et du haut du ciel, les anges les accompagnaient. Les Juifs, en entendant cette mélodie céleste, se rassemblèrent. Quand ils surent qu'on enterrait Marie, mère de Jésus, ils voulurent arrêter le cortège, prendre le corps et le brûler. Le prince des prêtres poussa l'audace jusqu'à essayer de s'emparer du cercueil ; mais ses deux mains, soudain desséchées, y restèrent attachées. Vainement il supplia saint Pierre : « Tu ne pourras être guéri, répondit l'apôtre, que si tu crois en « Jésus-Christ et en celle qui l'a porté. » Le prince des prêtres s'écria alors : « Je crois « que Jésus fut le vrai Fils de Dieu et que Marie fut sa mère. » Et aussitôt ses mains redevinrent libres, mais ses bras demeurèrent desséchés. Et Pierre lui dit : « Baise le cercueil « et dis : Je crois en Jésus-Christ et en Marie qui l'a porté dans son sein et qui est « demeurée vierge après l'avoir enfanté. » Il le fit, et aussitôt il recouvra la santé...

« Les apôtres, cependant, ont accompagné Marie au tombeau, et, sur l'ordre de Dieu, ils y veillent pendant trois jours. Le troisième jour, Jésus vint accompagné d'une multitude d'anges pour ressusciter le corps de sa mère... et aussitôt l'âme de Marie rentra dans son corps...

« Après la résurrection a lieu l'Assomption. Le corps de Marie, réuni à son âme,

monte au ciel soutenu par les anges... Quand Marie est arrivée au ciel portée par les anges, Jésus la fait asseoir à sa droite sur son trône, et place une couronne sur son front. C'est le Couronnement de la Vierge, que la *Légende dorée* ne décrit pas, mais qu'elle indique d'un mot : « Viens du Liban, mon épouse, dit Jésus à Marie, viens *recevoir la couronne.* » Et Jacques de Voragine ajoute que les chœurs des bienheureux, remplis de joie, l'accompagnèrent dans le ciel, où elle *s'assit sur le trône de gloire*, à la droite de son Fils [1]. »

Telle est l'histoire dont nous allons retrouver les principaux épisodes représentés dans notre vitrail. Les sujets principaux occupent les grands médaillons circulaires ; les personnages accessoires sont groupés dans les autres, mais à leur attitude il est facile de voir à quelle scène ils se rattachent.

Voici d'abord (6) la mort de la Vierge. Étendue sur son lit, Marie vient de rendre le dernier soupir. Douze apôtres se pressent autour d'elle ; par leur attitude et par l'expression de leur visage, ils expriment l'affliction la plus vive. L'un d'eux, celui qui se penche vers la Vierge, a les traits de saint Paul. Comme il n'appartient pas au collège des Douze et que les autres apôtres ne sont que onze, l'artiste paraît avoir suivi la tradition suivant laquelle Thomas ne serait arrivé que plus tard.

De chaque côté, deux petits médaillons renferment d'autres témoins de la scène. A droite (7), on aperçoit deux femmes, sans nimbe, qui pleurent ; à gauche (8), une autre femme, également sans nimbe, montre du geste la scène principale à un personnage nimbé. Nous ne savons quel peut être ce personnage ; quant aux trois femmes, ce sont probablement les trois vierges qui, d'après le pseudo-Méliton, lavèrent le corps de Marie avant de l'ensevelir.

Au-dessus (9), nous voyons Jésus-Christ recevant l'âme de sa mère, figurée de la manière habituelle ; il la bénit. De chaque côté, deux anges s'inclinent en joignant les mains.

Deux groupes de personnages se correspondent symétriquement de part et d'autre du médaillon que nous venons de décrire (10-11). Chacun se compose d'un ange qui montre du doigt à trois personnages nimbés la scène de la mort de la Vierge représentée plus bas. L'artiste a-t-il voulu rappeler le transport miraculeux des apôtres ? Étant donné que les saints en question ont les pieds nus, on peut le supposer. Ces personnages ne sont-ils pas là pour représenter la troupe d'élus qui escortèrent le Christ venant recueillir l'âme de sa mère ? On peut le supposer aussi. Nous n'osons trancher la question.

Un autre groupe de médaillons est consacré au convoi funèbre de Marie. Le principal (12) représente le cortège se dirigeant vers le lieu de la sépulture ; sept personnages nimbés portent le cercueil ou lui font escorte ; nous n'arrivons pas à reconnaître si l'artiste a représenté saint Pierre en avant et saint Paul en arrière. Un huitième personnage touche de la main le cercueil ; n'est-ce pas le grand-prêtre cherchant à s'emparer du corps de Marie [2] ?

1. E. Mâle, *Art religieux du XIII^e siècle*, p. 293-299.

2. Nous ne donnons cette interprétation qu'avec

Tous les apôtres n'ayant pu tenir dans la scène principale, quatre autres occupent les médaillons voisins (13-14), on reconnaît parmi eux saint Jean à la palme qu'il tient en main.

Plus haut, deux médaillons semi-circulaires renferment des personnages qui contemplent la scène représentée au-dessous ; il y en a quatre à gauche (15), tous les quatre sans nimbe, et quatre également à droite (16), dont trois sont nimbés. Au milieu (17), deux anges thuriféraires rendent hommage à la dépouille mortelle de la Mère de Dieu.

La déposition du corps de Marie dans le tombeau a été traitée dans un nouveau groupe de médaillons. Les apôtres sont présents[1] ; l'un encense, deux autres tiennent les extrémités du suaire et déposent le corps, sans le toucher, dans un sarcophage (18). On dirait que l'artiste avait sous les yeux le texte inséré dans le second récit de la *Légende dorée* : « ... illud sublimissimum Dei vas tangere non audentes, sed hinc inde apprehensa sindone deponentes ». Un ange descend du ciel en tendant les bras vers le tombeau.

Chacun des deux petits médaillons voisins renferme l'image d'un ange thuriféraire (19-20).

Le médaillon quadrifolié situé au-dessus (21) de ceux que nous venons d'étudier représente l'Assomption ; Marie, assez semblable aux orantes de l'art chrétien primitif, est debout au milieu d'une gloire que supportent deux anges. Quatre autres anges, deux à gauche (22) et deux à droite (23), balancent vers elle des encensoirs.

Voici enfin le couronnement de la Vierge dans le ciel (24). Marie a pris place sur un trône à côté de son Fils[2]. Comme aux tympans de Sens, d'Auxerre, de Reims, l'artiste a saisi le moment précis où Jésus pose la couronne sur la tête de sa mère. Au-dessus, le Saint-Esprit apparaît dans un nuage sous la forme d'une colombe, et, aux côtés du groupe formé par le Christ et sa mère, deux anges tiennent des banderoles portant l'inscription TE DEVM LAVDAMVS.

Les derniers médaillons nous montrent les esprits célestes assistant au triomphe de leur reine. Deux d'entre eux s'inclinent, les mains jointes ; peut-être même font-ils le geste d'applaudir (25-26). Deux autres, à la pointe du vitrail (27), semblent être descendus des hauteurs du ciel ; ils tiennent une seconde couronne suspendue au-dessus de la tête de Marie.

Dès l'époque de Pintard, le déplacement de trois grands panneaux circulaires troublait

réserve : le personnage en question paraît plutôt soutenir le cercueil que s'opposer à son transport ; de plus, il semble compléter le nombre des douze apôtres. Il est possible qu'il ait perdu son nimbe dans quelque restauration.

1. Il y a cette fois treize personnages ; nous ne savons quel peut être le treizième. Peut-être faut-il l'identifier avec Timothée ou avec Denis l'Aréopagite dont la présence aux funérailles de Marie est mentionnée par saint Jean Damascène.

2. Ce groupe pourrait servir d'illustration à la belle antienne suivante qui appartient à l'ancien office chartrain de l'Assomption :

Gratia caelestis, reparatrix totius orbis,
Diffusa est labiis, virgo Maria, tuis.
Propterea regum te rex benedixit in aevum,
Et facit a dextris, casta, sedere suis,
Aurea quam fulvo vestis circumdata limbo
Ambit et exornat, riteque condecorat.

Ce texte, qui accompagnait, à matines, le psaume XLIV dont il n'est qu'une paraphrase, était en usage à Chartres dès la fin du XI[e] siècle. Peut-être l'office auquel il appartient est-il originaire de Sens (Lebeuf, *Traité historique et pratique sur le chant ecclésiastique*, Paris, 1741, p. 19).

la succession des faits représentés ; la restauration du vitrail, par Bonnot, en 1898, n'a pas remédié à ce défaut. On a profité de la repose du vitrail, en 1919, pour rétablir l'ordre normal des scènes.

L'armature, dont toutes les lignes sont des courbes délimitant des médaillons tangents, ne donne peut-être pas une impression assez grande de rigidité ; la composition, à distance, est un peu confuse ; par contre, le coloris est d'un éclat et d'une harmonie admirables ; les ornements sur fond rouge qui forment le fond sont dessinés avec beaucoup d'art, ainsi que la bordure, qui est à peu près identique à celle du vitrail de Joseph, à Bourges.

VIII

VITRAIL DE LA CHAPELLE VENDOME

(Planches en noir XXVI-XXVIII ; fig. 13 et 13 *bis*.)

Avant la construction de la chapelle dite chapelle Vendôme, du nom de son fondateur, Louis de Bourbon, comte de Vendôme, la travée sur laquelle s'ouvre cette chapelle était éclairée par une fenêtre semblable aux autres, et munie, très probablement, comme celles des travées voisines, d'un vitrail légendaire. Aucun document ne nous fait savoir ce que devint ce vitrail lorsque les travaux de la chapelle amenèrent, vers 1415, la suppression de la fenêtre où il se trouvait.

Nous avons dit plus haut[1] que la chapelle en question, projetée en 1413, était en construction en 1417. Nous verrons bientôt que le vitrail dont nous abordons l'étude a été exécuté à une époque qui ne peut être de beaucoup postérieure à cette date. Son aspect actuel ne laisse pas soupçonner toutes les vicissitudes qu'il a subies ; avant de le décrire, il est nécessaire d'en résumer brièvement l'histoire.

Nous avons mentionné une réparation partielle de la verrière en 1592[2], et le mauvais état où elle se trouvait en 1680[3].

Dans les dernières années du XVII[e] siècle, elle fut décrite par Pintard, et en partie reproduite par le dessinateur de R. de Gaignières[4]. Cette reproduction, faite avec soin, est particulièrement précieuse, car elle rectifie certaines erreurs de Pintard au sujet des armoiries des donateurs. Les deux documents, description et reproduction, ont permis de restituer avec certitude plusieurs parties disparues.

1. P. 30. On trouvera plus de détails dans notre étude sur *Le Vitrail de la chapelle Vendôme* (*La Voix de N.-D. de Chartres*, LXIV (1920), p. 159-161 ; LXV (1921), p. 13-16).
2. P. 49.
3. P. 53.
4. Les dessins coloriés de la collection de R. de Gaignières représentent la partie du vitrail reproduite dans notre figure 13, à l'exception du registre supérieur. Ces dessins ont été gravés dans les *Monumens de la monarchie françoise*, de Montfaucon. Voir, pour plus de détails, notre bibliographie.

Quoiqu'on ait prétendu le contraire, le vitrail n'a pas échappé au vandalisme révolutionnaire. Chevard l'atteste dans le second volume de son *Histoire de Chartres,* publié l'an X ; après avoir mentionné les portraits des donateurs peints sur les vitraux, il ajoute : « Toutes ces figures ont été enlevées ou mutilées pendant la révolution. » « On voit cependant encore, ajoute-t-il en note, sur une partie du vitrage, la figure de Jeanne, reine de Naples. Derrière, dans un lointain, on aperçoit celle de Jacques de Bourbon, son mari, vêtu en cordelier, à genoux et priant dans le désert [1]. » Si l'on peut à bon droit mettre en doute la compétence archéologique de Chevard, son témoignage sur l'état du vitrail est à retenir.

Nous avons déjà reproduit [2] la note suivante écrite par Hérisson entre 1821 et 1824 :

> On avoit supprimé plusieurs des panneaux pour les remplacer par des verres blancs. Monseigneur de Latil, notre évêque actuel, a fait enlever les verres blancs et replacer les anciens panneaux, qui, heureusement, se sont retrouvés, à l'exception du panneau contenant les numéros 10, 11 et 12 de l'explication [de Pintard], auquel on en a substitué un tiré de la chapelle de Saint-Piat et sur lequel se voient une très belle vierge avec son fils ; au-dessus [3], un prêtre de la bouche duquel sort une bande sur laquelle on lit..... en caractères gothiques.

Hérisson ne dit pas avec précision quelles parties du vitrail avaient été remplacées par du verre blanc. Lejeune a prétendu qu'on avait supprimé tous les panneaux situés au-dessous de la naissance du grand arc [4], mais les assertions de cet auteur demandent un sérieux contrôle. Ce qu'il y a de plus intéressant dans les renseignements transmis par lui, c'est le signalement d'un fragment ayant appartenu à une résurrection de Lazare, fragment qui est resté dans le vitrail jusqu'en 1918.

Il est certain que la restitution du vitrail faite par ordre de M^gr^ de Latil n'a pas été aussi complète que le croyait Hérisson. Jusqu'à la restauration achevée par Coffetier en 1872, la fenêtre a renfermé un bon nombre de panneaux étrangers, autres que ceux que Hérisson a remarqués, et qui ont été signalés avec une suffisante précision par divers archéologues.

Il n'y a rien à tirer de la notice de Gilbert dans sa *Description historique de l'église cathédrale de Chartres* [5] (1824) ; cet auteur ne fait que reproduire un renseignement suspect trouvé dans l'*Histoire de Chartres* de Chevard.

Le témoignage de F. de Lasteyrie (vers 1840) est à peine plus intéressant. L'auteur de l'*Histoire de la peinture sur verre,* bien qu'ayant en main la description de Pintard, n'a pas reconnu toutes les anciennes parties du vitrail qui avaient été conservées, et il n'a pas su identifier le double sujet du tympan qui, pourtant, était à peu près intact. Par contre, parmi les éléments étrangers, il a signalé, le premier, une figure de martyr du XIII^e^ siècle

1. CHEVARD, *Histoire de Chartres et de l'ancien pays Chartrain,* II, p. 243.
2. P. 96.
3. En reproduisant ce texte (p. 96), nous avons fait suivre le mot *au-dessus* d'un *sic* désapprobateur, étant donné que la figure du prêtre était *au-dessous* de celle de la Vierge. Mais, le vitrail ayant été remanié depuis l'époque de Hérisson, il se peut fort bien que la description faite par cet archéologue ait été autrefois conforme à la réalité.
4. Cf. p. 93.
5. P. 84.

(le saint Symphorien qui a, depuis, repris sa place dans la nef), et des bordures, provenant de Saint-Piat, aux armes d'Alençon et de Bretagne.

Bulteau (1850) a eu le mérite d'identifier plusieurs parties anciennes, épargnées par le vandalisme, qui avaient échappé à l'attention de F. de Lasteyrie. Aux sujets reconnus par l'auteur de l'*Histoire de la peinture sur verre* (la Vierge, saint Jean-Baptiste, deux anges soutenant des écussons), il ajoute l'image de saint Jean l'Évangéliste et celle de saint Denis. Il énumère les panneaux étrangers plus complètement que Hérisson et F. de Lasteyrie ; en plus de ceux que ces derniers avaient signalés, il mentionne « de petits sujets provenant de la chapelle absidale ». Il identifie la figure de martyr, déjà citée, avec le saint Symphorien de la nef. Mais il n'a pas su reconnaître des panneaux de grisaille rehaussés de jaune, vus par Viollet-le-Duc [1] ; et, d'après une note du chanoine Brou, qui mérite toute confiance, il s'est trompé en croyant retrouver dans une fenêtre de la nef un panneau de la chapelle Vendôme [2].

La description de Guilhermy (1856), conservée manuscrite à la Bibliothèque Nationale [3], complète et rectifie celle de Bulteau. D'après ce document, le vitrail renfermait quelques « débris confus de vitraux du XIII[e] siècle : quatre personnages à mi-corps, savoir le Christ, deux personnages nimbés et un plus petit sans nimbe », ainsi qu'un fragment d'une figure de martyr « attaché à une roue [4] ». L'auteur signale le bon état du tympan.

Le vitrail fut restauré entre 1868, date des premiers travaux, et 1872, date à laquelle la chapelle fut rendue au culte. A cette occasion, des calques de plusieurs panneaux furent exécutés par M. Blin, collaborateur de M. Moutonné, architecte diocésain ; ces calques, fort intéressants au point de vue documentaire, appartiennent aujourd'hui à la Société archéologique d'Eure-et-Loir [5]. Quant à la restauration, œuvre de Coffetier, nous avons dit ailleurs [6] qu'elle méritait d'être jugée avec sévérité. Il eût fallu remettre en ordre les parties anciennes, en s'aidant, à défaut des originaux de R. Gaignières, de leur reproduction gravée dans les *Monumens de la monarchie françoise* de Montfaucon — ouvrage qu'un restaurateur de vitraux anciens n'a pas le droit d'ignorer — ; on prit le parti de remplir une des quatre grandes ouvertures à l'aide de fragments anciens étrangers au vitrail et de disposer tant bien que mal les panneaux primitifs, complétés au petit bonheur, dans les trois autres. Cela eut pour résultat le singulier arrangement qui existait encore en 1918, et que nous croyons inutile de décrire, car il existe des reproductions du vitrail antérieures à la dernière restauration [7] (1920).

1. *Dictionnaire de l'architecture*, IX, p. 458. Il s'agit probablement de panneaux provenant de la chapelle Saint-Piat, et qui viennent d'y reprendre leur place.

2. *Monographie*, p. 200.

3. Nouv. acq. fr. 6098, V, fol. 204-243.

4. Tout cela, ainsi que quelques fragments moins importants connus par les calques dont il sera question plus loin, semble avoir été « oublié » dans les ateliers de Coffetier. Le fragment d'une figure de martyr attaché à une roue provenait peut-être de l'histoire de saint Georges de la baie CVIII.

5. Ils lui ont été récemment offerts par M. J. Dulong de Rosnay. D'après une note lue à la Société archéologique d'Eure-et-Loir le 3 juin 1909 (*P.-V.*, XII, p. 471), le vitrail aurait été descendu dès 1866 ; jusqu'à preuve du contraire, nous croyons plus digne de foi le témoignage du chanoine Brou, qui, dans ses notes, attribue le début des travaux à l'année 1868.

6. P. 105.

7. *Le Cinquantenaire de la Société archéologique d'Eure-et-Loir* [I], p. 408 ; épreuve de la collection exé-

Amené par ses études héraldiques à étudier notre vitrail, M. le comte d'Armancourt en a retrouvé la disposition primitive à l'aide des dessins de la collection de R. de Gaignières et lui a consacré une notice importante que nous avons signalée plus haut. A cette occasion, la Société archéologique d'Eure-et-Loir a émis, le 2 juillet 1908, un vœu en faveur d'un remaniement rationnel de la verrière. Ce vœu était trop légitime pour n'être pas pris en considération lors des travaux qui ont suivi la dépose générale de 1918. M. Bonnot, verrier à Paris, artiste familiarisé avec le style du XV^e^ siècle, a été chargé de cette restauration délicate. Toutes les parties étrangères au vitrail en ont été éliminées — revenues à Chartres, elles seront ou sont déjà mises en valeur dans d'autres fenêtres —; toutes les parties anciennes conservées ont repris leur place normale; quelques panneaux, égarés dans d'autres fenêtres, ont été récupérés[1]; enfin, les panneaux manquants ont été restitués d'après les documents graphiques cités plus haut, ou, à défaut, d'après des monuments analogues et contemporains. On peut seulement regretter que certains détails, mal restaurés autrefois, n'aient pas été retouchés. Ces imperfections, d'ailleurs, sont sans influence sur l'effet d'ensemble; le vitrail a retrouvé son aspect normal et sa beauté première.

* * *

La verrière que nous allons étudier occupe les ouvertures d'une grande fenêtre dont le remplage appartient au style flamboyant, tout en conservant quelque chose des formes en usage au XIV^e^ siècle. Nous l'avons déjà décrite sommairement; nous devons compléter ici ce que nous en avons dit dans notre partie historique[2]. Nous étudierons successivement les vitrages qui garnissent les quatre grandes ouvertures limitées latéralement par les bords rectilignes de la fenêtre et par les meneaux (fig. 13); et ensuite ceux du tympan. La verrière comprend un assez grand nombre de panneaux modernes, datant de l'une ou de l'autre des deux restaurations; nous les avons indiqués par une demi-teinte unie sur les deux figures qui accompagnent la présente description[3].

Les figures qui occupent le milieu du registre supérieur (1 et 2) appartiennent au même sujet: le Couronnement de la Vierge. La formule en est sans doute peu commune: Marie, représentée, conformément à l'usage de l'époque, à genoux, les mains croisées sur la poitrine, reçoit la couronne, non des mains de Jésus-Christ, mais, comme dans certaines œuvres du XIII^e^ siècle, de celles de deux anges qui planent au-dessus de sa tête. Un troisième ange, dont les ailes sont garnies de plumes semblables à celles d'un paon, se tient

cutée en 1918 par M. Houvet pour la Société archéologique d'Eure-et-Loir.

1. Avant 1918, on voyait dans la baie XX deux fragments provenant du vitrail de la chapelle Vendôme (armoiries et architecture), et un autre fragment de même provenance dans la baie XIX (architecture).

2. P. 30.

3. Bien qu'elle soit basée sur l'étude des anciennes descriptions et sur un examen aussi attentif que possible des panneaux, notre distinction entre les parties anciennes et les parties modernes ne doit être considérée que comme un peu approximative. Nous ne prétendons pas qu'il n'y ait aucune pièce moderne dans les panneaux donnés comme anciens — le contraire est même certain —; et, d'autre part, il se peut fort bien que les verriers qui ont restauré le vitrail aient introduit des débris anciens dans les panneaux neufs.

derrière elle[1]. La figure du Christ avait disparu, il n'en restait aucun dessin ni même aucune description[2]. M. Bonnot s'est inspiré, pour la restituer, de diverses œuvres d'art analogues, en particulier d'un vitrail de la cathédrale de Toul. La scène que nous venons

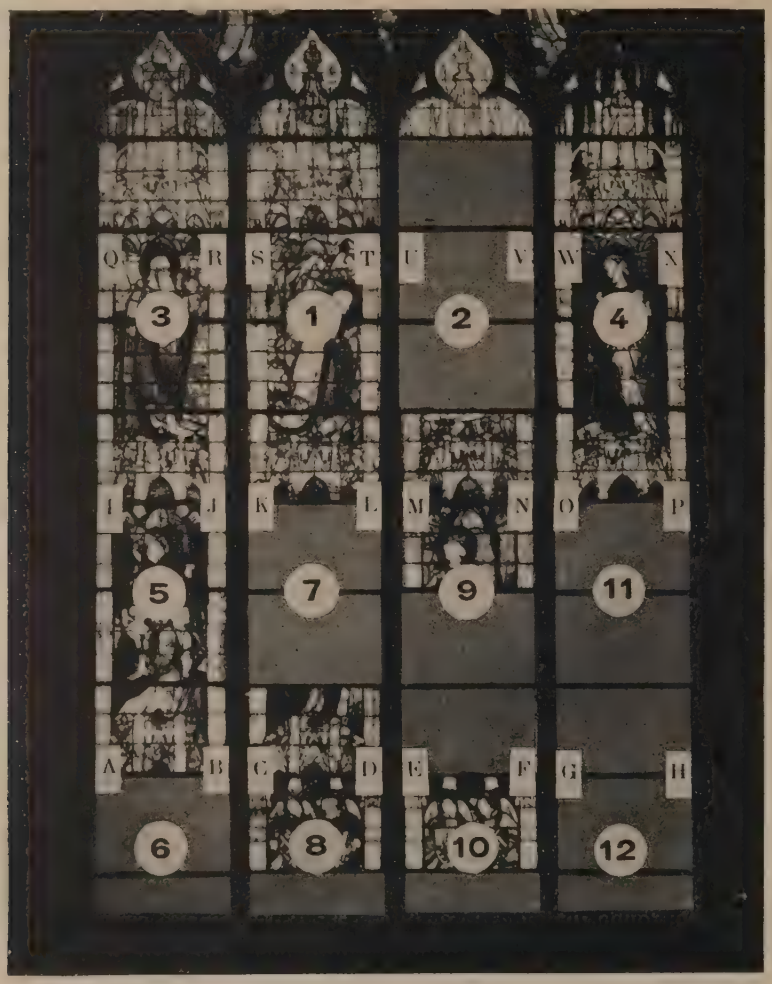


Fig. 13. — Baie VIII (vitrail de la chapelle Vendôme, partie inférieure).

de décrire est le centre vers lequel sont orientés tous les personnages de la partie inférieure du vitrail.

1. Notre Couronnement de la Vierge est à rapprocher de celui qui est sculpté au-dessus de la porte d'entrée du château de la Ferté-Milon (exécuté entre 1392 et 1407). Le moulage de ce haut-relief existe au musée de sculpture comparée du Trocadéro (E 82).

2. On ne peut considérer comme une « description » la désignation laconique et fautive de Pintard : « Dieu le Père ».

A droite et à gauche sont les deux saints Jean, le Baptiste (3) et l'Évangéliste (4), avec leurs attributs caractéristiques. Le premier, vêtu d'une tunique velue et d'un manteau, barbu, les pieds nus, désigne du geste l'Agneau de Dieu qu'il supporte de la main gauche ; le second bénit la coupe empoisonnée d'où s'échappent des reptiles[1]. Ces deux saints sont là sans doute comme patrons, car, parmi les nobles personnages représentés au-dessous, il y a deux Jean, le comte de La Marche et le roi de Chypre, et une Jeanne, la reine de Naples.

Pour faciliter l'intelligence des explications qui suivent, nous donnons (page 183) un tableau généalogique de la famille du fondateur de la chapelle[2].

A l'aide des armoiries qui accompagnent leurs images, nous pouvons, sans crainte d'erreur, identifier les personnages représentés dans le registre inférieur. Nous rappelons que l'état primitif de cette partie du vitrail, en grande partie refaite ou restaurée, nous est connue par d'anciens dessins.

Commençons par l'ouverture située le plus à gauche. Nous y voyons (5) un homme et une femme, tous deux couronnés, à genoux devant un prie-Dieu qui supporte un livre d'heures. Ils sont présentés par un saint évêque, revêtu de la chape, coiffé de la mitre et tenant la crosse en main. Le tableau, qui a repris sa place normale en 1920, est ancien, mais il est loin d'être intact. Des trois figures, c'est celle de l'évêque qui est le mieux conservée. Près de sa tête, on peut lire son nom : S. Denis. L'inscription, tracée en grisaille et peu visible au milieu des ornements du fond damassé, a échappé à Pintard, qui a cru reconnaître dans l'évêque saint Louis de Toulouse ; mais le dessinateur de R. de Gaignières l'a reproduite. Les deux autres personnages ne sont pas entièrement modernes, mais ils ont été remaniés et n'ont pris leur aspect actuel que lors de l'avant-dernière restauration. La femme, aujourd'hui couronnée, n'avait primitivement d'autre coiffure qu'un bourrelet.

Les armoiries qui figurent au-dessous (6) ont été refaites en 1920 ; le peintre-verrier s'est strictement conformé au document de la collection de R. de Gaignières. Il y a deux écussons, ayant, comme dans les ouvertures voisines, des anges pour supports ; l'un de ces écussons est écartelé : au 1 et 4, tiercé en pal, au 1, de Hongrie (fascé d'argent et de gueules de huit pièces), au 2, d'Anjou-Sicile (d'azur semé de fleurs de lis d'or au lambel de gueules à trois pendants), au 3, de Jérusalem (d'argent à la croix potencée d'or cantonnée de quatre croisettes de même) ; au 2 et 3, de Bourbon-La Marche (d'azur semé de fleurs de lis d'or à la bande de gueules chargée de trois lions d'argent). Le second écusson est parti : au 1, tiercé de Hongrie, Anjou-Sicile et Jérusalem, soutenu de Bourbon-La Marche ; au 2, tiercé en pal de Hongrie, Anjou-Sicile et Jérusalem[3].

Ces armoiries permettent de reconnaître les personnages présentés par le saint évêque. Avec R. de Gaignières, il faut les identifier avec Jacques de Bourbon (frère aîné du dona-

1. Cf. p. 163.

2. D'après l'*Histoire généalogique* du P. Anselme, *L'Art de vérifier les dates*, et le *Trésor de chronologie* de Mas-Latrie. Les noms en italique sont ceux des personnages représentés dans le vitrail.

3. Cf. Comte d'Armancourt, *Notes héraldiques*. Nous nous contentons d'indiquer cet excellent travail aux lecteurs qui désireraient plus de détails sur les armoiries représentées dans la verrière.

teur), comte de La Marche, roi de Sicile, et sa seconde femme, Jeanne, reine de Naples et de Sicile, fille de Charles III, roi de Naples, de Sicile et de Hongrie.

C'est ce Jacques de Bourbon, attaché au parti bourguignon, qui avait retenu prisonnier, en 1412 et 1413, le comte de Vendôme, son frère, fidèle serviteur du roi de France. Jacques de Bourbon eut une existence mouvementée. Son mariage avec cette Jeanne de Naples qui eut de si étranges aventures lui donna une couronne sans lui donner le bonheur. Après bien des péripéties, il mourut à Besançon, en 1438, sous l'habit de Saint-François.

Passons à l'ouverture voisine. Nous y trouvons, au-dessous de la Vierge du Couronnement (7), un groupe assez semblable à celui que nous avons décrit précédemment. Il se compose d'un homme et d'une femme à genoux, tous deux couronnés, présentés par un saint tenant un bourdon de pèlerin, attribut ordinaire de saint Jacques. En comparant la composition, telle qu'elle est aujourd'hui, avec le dessin de la collection de R. de Gaignières, qui la reproduit telle qu'elle était primitivement, on s'aperçoit qu'elle a beaucoup souffert. A l'exception du panneau inférieur, qui paraît ancien, elle a été tellement restaurée par Coffetier qu'on peut la considérer comme moderne. Le peintre-verrier, d'ailleurs, faute de s'être documenté, a fait une œuvre fantaisiste. Le costume de la femme, copié sans doute sur celui qui est représenté dans le sujet voisin, reproduit assez exactement celui qu'avait dessiné le verrier du XV^e^ siècle ; mais il n'en est pas de même du costume de l'homme ; ce dernier porte un étrange scapulaire monastique de couleur rouge ! Les deux personnages ont aujourd'hui la tête ceinte d'une couronne royale qu'ils n'avaient pas primitivement. Enfin, c'est sainte Catherine, et non saint Jacques, qui figurait derrière eux ; c'est bien sainte Catherine qui est désignée dans un document de 1592, déjà cité [1], et dans la description de Pintard, et c'est bien une sainte martyre — ayant pour attributs un glaive et une palme — qui est représentée dans le dessin de R. de Gaignières. Il est regrettable que la dernière restauration n'ait pas comporté la rectification de cette erreur.

Les écussons qui figurent plus bas (8) vont nous permettre d'identifier les deux personnages dont il vient d'être question. Ces écussons sont anciens ; ils sont restés à leur place primitive jusqu'au remaniement du vitrail exécuté par Coffetier ; ils l'ont retrouvée en 1920. Le premier est celui des comtes de Bourbon-La Marche (dont nous avons déjà décrit les armoiries) ; le second est parti de Bourbon-La Marche et de Vendôme (d'argent au lion d'azur, au chef de gueules). Comme l'a reconnu R. de Gaignières, ces armoiries étaient celles des parents du fondateur de la chapelle : Jean de Bourbon, comte de La Marche, et Catherine de Vendôme ; c'est donc à titre de patronne de cette dernière que sainte Catherine figurait dans le groupe décrit plus haut.

Dans les deux ouvertures qui occupent la partie droite de la fenêtre, les personnages sont orientés autrement que les précédents, afin de regarder, comme eux, vers la scène principale, c'est-à-dire vers le Couronnement de la Vierge.

1. P. 49.

TABLEAU GÉNÉALOGIQUE DE LA FAMILLE DU COMTE DE VENDÔME

Saint Louis, roi de France, † 1270.

Robert, 6e fils de saint Louis, comte de Clermont-en-Beauvoisis, seigneur de Bourbon, † 1310.

Louis, duc de Bourbon, fils aîné de Robert, † 1341.

Jacques de Bourbon-La Marche, 2e fils de Louis, † 1361.

Jean de Bourbon, comte de La Marche, Vendôme et Castres. Il épouse en 1364 *Catherine de Vendôme*, et meurt en 1393. Catherine de Vendôme lui survit et meurt en 1411.

1	2	3	4	5	6
Jacques de Bourbon, comte de La Marche, roi de Sicile par son mariage, en 1415, avec *Jeanne II, reine de Naples ;* il meurt en 1438.	*Louis, comte de Vendôme,* épouse en 1414 *Blanche de Roucy* († 1421) et meurt en 1446. De son second mariage (1424), avec Jeanne de Laval, est né	Jean, seigneur de Carency.	Anne de Bourbon.	Marie de Bourbon.	*Charlotte de Bourbon,* épouse en 1409 *Jean II, dit Janus, roi de Chypre,* de la maison de Lusignan. Elle meurt en 1434.

Jean, fils aîné de Louis, ancêtre, à la quatrième génération, de Henri de Bourbon, roi de France sous le nom de Henri IV († 1610).

Nous trouvons d'abord, en allant toujours vers la droite (9), un groupe composé d'un homme et d'une femme, tous deux couronnés, et présentés par un saint, également couronné, vêtu d'une robe bleue semée de fleurs de lis, et tenant un sceptre et une main de justice. Ce saint ne peut être que saint Louis. Le panneau où se trouvent sa tête et ses épaules est le seul qui soit ancien ; avant 1920, on voyait au-dessous deux autres panneaux sur lesquels Coffetier avait prolongé, de la manière la plus maladroite, l'image du saint roi. M. Bonnot a restitué avec succès les deux personnages manquants.

Leurs armoiries figurent au-dessous d'eux (10), dans un panneau, qui, après un long séjour dans une fenêtre du déambulatoire [1], a retrouvé, en 1920, sa place primitive. Comme au-dessous des autres groupes, il y a deux écus ; le premier est écartelé, au 1 et 4 de Jérusalem, au 2 et 3 de Lusignan (burelé d'argent et d'azur au lion de gueules) ; le second est parti, au 1 de Jérusalem soutenu de Lusignan, au 2 de Bourbon-La Marche. Ces armoiries sont celles de Jean II, de la maison de Lusignan, roi de Jérusalem et de Chypre, et de son épouse, Charlotte de Bourbon, sœur du fondateur de la chapelle [2]. Les figures héraldiques sont faites de pièces très petites qui, avant la dernière restauration, avaient conservé leurs plombs primitifs extrêmement ténus. Le verrier du XV^e^ siècle a cependant renoncé à rendre tous les détails du lion de Lusignan : il l'a représenté entièrement rouge, et non « armé, lampassé et couronné d'or ».

Dans la dernière ouverture, vers la droite de la fenêtre, figure un dernier groupe (11) : un seigneur et une dame présentés par un saint revêtu de la chasuble, coiffé de la mître, tenant d'une main une croix archiépiscopale et de l'autre un petit vase à couvercle pointu. Ce saint est saint Rémy, protecteur de la monarchie française ; l'objet qu'il tient est la sainte ampoule du sacre des rois. Son nom est écrit près de sa tête : S. Remy. Tout le sujet date de 1920 ; il a été restitué avec soin par M. Bonnot à l'aide des dessins de R. de Gaignières.

Le panneau d'armoiries situé au-dessous (12) est aussi entièrement moderne. Il remonte en majeure partie à la restauration exécutée par Coffetier, mais les deux écussons ont été refaits en 1920, au moment du dernier remaniement, d'après le document utilisé pour la restitution des autres sujets. Le premier de ces écussons est écartelé, au 1 et 4 de Bourbon-La Marche, au 2 et 3 de Vendôme : ce sont les armoiries du fondateur de la chapelle, Louis de Bourbon-La Marche, comte de Vendôme ; on les voit également à la clef de voûte de la chapelle [3], avec cette légère différence que la bande y est unique et broche sur le tout, tandis que dans le vitrail chacun des quartiers de Bourbon-La Marche possède sa bande particulière. L'autre écusson est parti, au 1 de Bourbon-La Marche soutenu de Vendôme, au 2 de Roucy (d'or au lion d'azur) ; ce sont les armoiries de Blanche de Roucy, épouse du comte Louis de Vendôme.

Nous sommes maintenant en possession de renseignements qui permettent de déter-

1. Baie XX.

2. Le panneau original ayant disparu, on ne peut donc plus savoir si Charlotte de Bourbon était, comme le rapporte le P. Anselme, « une des plus belles princesses de son temps ».

3. Cette clef de voûte, d'ailleurs, a été refaite au cours des travaux de restauration de la chapelle.

miner, à quelques années près, la date de notre vitrail. Il ne peut être antérieur à 1417 : nous avons vu que cette année-là — tandis que Louis de Vendôme, pris par les Anglais à Azincourt, était prisonnier à la Tour de Londres — les travaux de maçonnerie de la chapelle étaient en cours d'exécution. Il ne peut être de beaucoup postérieur à cette même année. En effet, rentré en France en 1422, Louis ne retrouva pas son épouse, morte l'année précédente sans lui avoir donné de postérité. Peu après, en 1424, il contracta un second mariage avec Jeanne de Laval, qui devint mère de plusieurs enfants, dont l'aîné Jean fut l'ancêtre de Henri IV. Le vitrail est peut-être postérieur à la mort de Blanche de Roucy — il renferme bien les images des parents du donateur, morts avant la construction de la chapelle — mais il est invraisemblable qu'il soit postérieur au second mariage du comte de Vendôme. C'est donc entre 1417 et 1425 qu'il faut en fixer l'exécution ; il fut commandé, par conséquent, dès l'achèvement de la chapelle, ou très peu de temps après.

Lorsqu'il rentra en France, le comte de Vendôme ne put avoir la satisfaction de visiter la chapelle élevée pendant sa captivité ; Chartres était alors sous la domination anglaise et devait y rester encore une dizaine d'années. Il mit de nouveau son épée au service de la France ; il assista, le 9 mars 1429, à Chinon, à la première entrevue de Jeanne d'Arc et de Charles VII ; il combattit à Orléans et à Jargeau et fit fonction de pair au sacre du roi. Il mourut en 1446, après avoir pris une part active aux négociations de paix entre la France et l'Angleterre.

Jetons maintenant un dernier coup d'œil à la partie du vitrail que nous venons d'étudier, en faisant abstraction des mauvaises restaurations qui ont été signalées. Quatre couples sont représentés : le donateur et son épouse, ses parents défunts, un de ses frères et la femme de ce dernier, une de ses sœurs accompagnée de son mari. Chaque couple, agenouillé devant un prie-Dieu drapé sur lequel un livre d'heures est ouvert, est présenté par un saint protecteur. Tous ces personnages sont tournés vers la Vierge ; plusieurs lèvent sur elle leur regard. Sainte Catherine figure ici comme patronne de la comtesse de La Marche ; saint Denis et saint Rémy, comme protecteurs de la monarchie française, et saint Louis, tout à la fois comme protecteur, comme patron et comme ancêtre. Tel est — ou, plutôt, tel était — ce vitrail, monument de la piété filiale du comte de Vendôme ; témoignage de sa réconciliation avec son frère, le comte de La Marche ; souvenir des grandeurs les plus pures de cette illustre maison de Bourbon où les vivants pouvaient trouver chez leurs ancêtres des protecteurs et des modèles, et où, de tout temps, les vertus éclatantes des uns ont amplement racheté les faiblesses des autres.

Les costumes de tous ces personnages, reproduits avec soin par le dessinateur de R. de Gaignières, sont des exemples intéressants des types de vêtements et d'atours en usage au commencement du xv[e] siècle.

Les deux rois portent un grand manteau à doubles manches laissant dépasser les extrémités des manches de la robe. Tous deux sont couronnés. Les deux comtes portent le manteau à « ailettes », fendu sur les côtés ; ils sont coiffés d'une toque ornée d'un affiquet.

Il est à peine besoin d'ajouter qu'aucun personnage, aussi bien dans le vitrail que dans les sculptures extérieures de la chapelle, ne porte l'habit de « cordelier ».

Sauf Jeanne de Naples dont le corset et la jupe sont de couleurs différentes, les dames sont revêtues d'une longue robe d'une seule pièce, probablement la houppelande. Elles ont par-dessus un surcot de fourrure, très ouvert sur les côtés, et garni d'un orfroi sur le devant ; un manteau tombe de leurs épaules. La reine de Chypre porte une couronne posée immédiatement sur sa chevelure séparée au milieu du front ; les autres ont les cheveux massés sur les tempes en « truffeaux », et sont coiffées d'un bourrelet ondulé [1].

Avant de passer à l'étude des vitrages du tympan, il nous reste à dire quelques mots au sujet des encadrements d'architecture qui entourent les sujets décrits jusqu'ici. De légères piles flanquées de contreforts montent le long des meneaux et sont reliées deux à deux par trois rangées de dais voûtés sur branches d'ogives. Dans les deux rangées inférieures, ces dais abritent les figures placées au-dessous et supportent celles qui sont au-dessus ; ceux de la rangée du haut se terminent en pyramides ornées de crochets et accompagnées de pinacles et d'arcs-boutants. De petites niches, disposées à droite et à gauche de chaque dais, renferment de minuscules statuettes, finement exécutées, mais difficiles à étudier en raison de leur hauteur au-dessus du sol. Celles des deux rangées inférieures sont maladroitement coupées par les barres de l'armature. Voici la description sommaire de ces figurines.

A Saint tenant un calice.
B Saint tenant un livre.
C Saint tenant deux clefs (saint Pierre).
D Saint tenant un livre et une palme.
E Saint imberbe, tenant un livre.
F Saint tenant un livre.
G Saint tenant un livre.
H Saint tenant une équerre (saint Thomas).
I Diacre tenant des pierres (saint Étienne).
J Deux moitiés de figures appartenant à deux personnages différents dont l'un tient une épée (moitié inférieure) et l'autre une massue (moitié supérieure).
K Saint tenant un livre et une palme.
L Saint tenant un long bâton.
M Saint imberbe tenant un livre.
N Saint imberbe tenant une épée.
O Saint imberbe tenant une croix en X (saint André).
P Saint tenant un livre et une épée.
Q Saint tenant une lance.
R Saint imberbe tenant un bâton et un livre.
S Saint tenant un bourdon et un livre (saint Jacques le Majeur).
T Saint tenant une croix.
U Saint tenant un livre.
V Saint tenant un livre et une massue (saint Jacques le Mineur).
W Saint tenant une hache et un livre.
X Saint tenant un couteau.

Le verrier du XV^e^ siècle a sans doute eu l'intention de représenter tous les apôtres ; peut-être même a-t-il fait figurer deux fois dans la collection certains d'entre eux, ce qui n'aurait rien d'étonnant en raison du caractère surtout décoratif de ces petits personnages.

1. Il est impossible de n'être pas frappé de la ressemblance des groupes représentés dans cette partie du vitrail avec ceux qui figuraient sur un précieux tableau de broderie donné à la cathédrale, en 1406, par le duc de Berry (Cf. MONTFAUCON, *Monumens de la monarchie françoise*, III, pl. XXVIII ; L. Merlet, *Catalogue des reliques et joyaux de Notre-Dame de Chartres*, p. 157.) Comme la partie supérieure de ce tableau représentait justement le Couronnement de la Vierge, il est permis de supposer que le peintre-verrier de la chapelle Vendôme l'a connu et imité.

Tous sont vêtus d'une tunique et d'un manteau. On ne peut voir s'ils sont chaussés, car ils ont les pieds complètement cachés par leurs vêtements. La série, d'ailleurs, bien que complète en apparence, est loin d'être intacte. Nous avons signalé (J) une figure faite de deux moitiés de personnages différents ; nous n'osons affirmer que le cas soit unique. Plusieurs figures datent seulement de la dernière restauration (E, F, G, H, O, P[1], U, V) ; parmi les autres, il en est sans doute plusieurs qui sont l'œuvre de Coffetier. Trois d'entre elles sont sûrement anciennes, au moins partiellement (S, T, X), car nous les avons retrouvées dans les calques[2] exécutés avant toute restauration ; d'autres peuvent l'être, car les calques en question ne reproduisent pas la totalité de la verrière. C'est tout ce qu'on peut affirmer sans crainte d'erreur.

* * *

Deux scènes occupent les vitrages des ouvertures du tympan (fig. 13 *bis*). Dans l'une, Jésus-Christ apparaît comme une victime sur le Calvaire ; dans l'autre, comme souverain juge.

Le Calvaire. — Au centre de la composition (1), le Sauveur est représenté sur la croix. Sa tête, entourée du nimbe crucifère, est couronnée d'épines, et ses pieds sont traversés par un seul clou. Au-dessus de sa tête est fixé l'écriteau portant l'inscription I. N. R. I. Ces détails sont ordinaires dans l'art du XV[e] siècle, mais l'image que nous décrivons ne présente pas le même réalisme que la plupart des crucifix de la même époque ; le corps du Christ n'est pas étiré, émacié à l'excès, et ses bras s'étendent presque horizontalement. On aperçoit dans le ciel, à droite du Sauveur, le soleil, et la lune à sa gauche. Sous les bras de la croix, deux anges recueillent dans des coupes le sang qui coule des mains divines ; d'autres anges sont peints en grisaille sur des pièces de verre coloré.

Dans une des ouvertures à droite du Crucifix (c'est-à-dire à gauche du spectateur) (2), l'artiste a représenté le groupe des amis fidèles du Sauveur. Marie est au centre, au premier plan ; saint Jean se tient derrière elle. Du côté de la croix, une sainte femme, probablement Madeleine, se tourne vers Jésus ; elle se présente à peu près de profil et l'on aperçoit surtout le revers de son nimbe. Une autre femme, voilée, se tient du côté opposé. Deux anges planent dans le ciel.

De l'autre côté de la croix (3), se tiennent les soldats et les ennemis du Sauveur. Au milieu et au premier plan, on remarque un personnage barbu, richement vêtu d'un manteau bleu doublé de jaune, et coiffé d'une toque rouge ornée d'un joyau ; de la main gauche, il tient un bâton appuyé sur son épaule et fait un geste de la main droite. Ce personnage est le centurion ; il prononce les mots Vere filius dei erat iste[3], qui sont inscrits sur un phylactère au-dessus de sa tête.

Du côté le plus éloigné de la croix sont deux soldats, coiffés de casques et tenant des

1. Les têtes des figures O et P sont anciennes.
2. Ce sont les calques appartenant à la Société archéologique d'Eure-et-Loir, dont il a été question plus haut.
3. S. Matthieu, XXVII, 54.

hallebardes : on en aperçoit trois autres derrière le centurion ; l'un tient une lance, un autre une hallebarde, et le troisième une enseigne où figure l'aigle noire du Saint-Empire [1]. Entre le centurion et le Christ, trois personnages semblent s'entretenir.

Le jugement dernier. — Les vitres des ouvertures supérieures et latérales représentent le jugement dernier. Au sommet (4) apparaît le souverain juge. Jésus est assis sur un arc-en-ciel ; le globe de l'univers lui sert d'escabeau. Il montre ses mains et ses pieds transpercés, et son manteau laisse découverte la plaie de son côté. Sa tête est entourée d'un

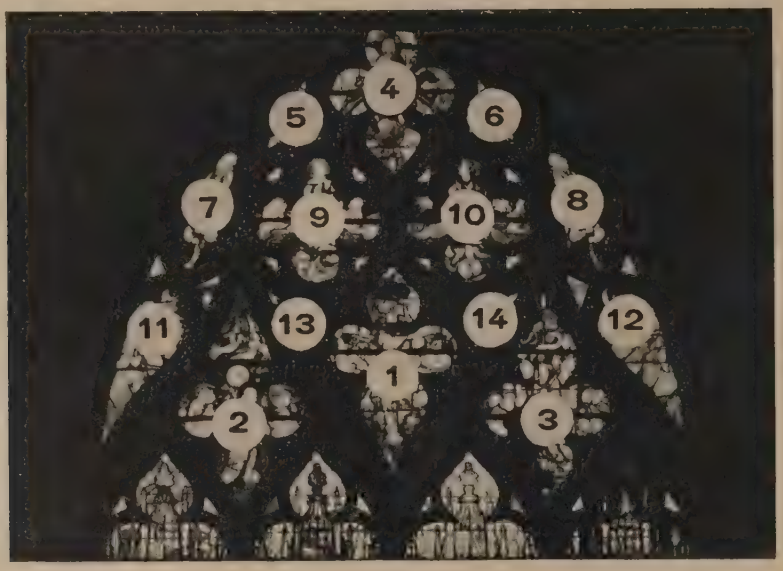


Fig. 13 *bis*. — Baie VIII (vitrail de la chapelle Vendôme, tympan).

nimbe crucifère d'une forme spéciale : les trois rayons visibles dépassent notablement les bords du disque. Quelques petits anges sont peints en grisaille rehaussée de jaune sur le fond bleu.

Deux anges aux ailes rouges tiennent les instruments de la Passion, la croix et la couronne d'épines (5), la colonne de la flagellation et les fouets (6).

Deux autres anges, semblant descendre du ciel, sonnent de la trompette (7 et 8). Comme ceux des primitifs flamands, ils sont revêtus d'ornements liturgiques et portent une petite croix sur le front.

Près du Christ se tiennent, dans une posture suppliante, les avocats du genre humain,

1. Cette aigle, dont le dessin est très simplifié, paraît n'avoir qu'une seule tête ; ce n'est donc pas l'aigle « éployée » (à deux têtes) qu'on trouve dans divers monuments figurés (par exemple le manuscrit 546 de la bibliothèque de Chartres, fol. 59) et que les héraldistes attribuent d'ordinaire à l'Empire. Nous pensons que c'est quand même un emblème impérial, car, au moins à certaines époques, la bannière de l'Empire portait l'image d'une aigle à une seule tête. Voir, par exemple, Pastor, *Histoire des papes*, II, p. 144, à propos du sacre de Frédéric III (1452).

la Vierge (9) et saint Jean l'Évangéliste (10). Marie est voilée de blanc ; deux hommes et une femme ressuscitent auprès d'elle. L'apôtre est un jeune homme à la chevelure blonde ; à côté de lui, une femme et un vieillard barbu sortent de leur tombeau.

D'autres scènes appartenant à la résurrection des morts occupent les ouvertures voisines (11-14). Le peintre-verrier a varié les détails et les attitudes. L'un des personnages est un pape (13) ; sa coiffure est la tiare à triple couronne adoptée par les souverains pontifes au cours du XIV^e^ siècle. A son chapeau rouge, on reconnaît un cardinal (12).

Les petites ouvertures non numérotées sur la figure ci-jointe sont closes de simples verres colorés unis.

Tous les vitrages du tympan sont complets et en bon état ; ils ne paraissent pas avoir été restaurés d'une manière excessive. Les sujets sont bien composés et peints avec une grande finesse ; on peut toutefois regretter que la dimension des figures, un peu faible pour la hauteur où elles sont placées, ne permette que difficilement d'en saisir les détails [1].

IX

MIRACLES DE NOTRE-DAME

(Planches en noir XXIX-XXXI ; fig. 14.)

En raison des sujets traités, la verrière que nous allons décrire serait probablement, si elle était intacte, une des plus curieuses de notre collection ; malheureusement, quinze panneaux ont disparu il y a un peu plus d'un siècle [2] et ont été remplacés par du verre blanc [3]. De plus, ainsi que nous l'avons rapporté plus haut [4], un des panneaux inférieurs (2) a été brisé en 1908, et a dû, à la suite de cet acte de vandalisme, être fortement restauré.

Pintard — ainsi que ceux qui ont répété son assertion sans la contrôler — attribue la donation de ce vitrail aux « marchands de poisson » qu'il a cru voir représentés dans les médaillons qui occupent le bas de la fenêtre. C'est là une des inexactitudes dont il est coutumier. En réalité, le vitrail est un don des bouchers. Trois petits tableaux nous les

1. Pour ne rien omettre, mentionnons les grisailles rehaussées de filets de couleur qui garnissent les deux petites fenêtres au-dessous du grand vitrail. Non seulement elles sont modernes (elles ont été posées, d'après le chanoine Brou, le 15 décembre 1875), mais les baies elles-mêmes n'ont reçu leur forme actuelle que lors de la restauration de la chapelle. L'élévation latérale du monument gravée dans la *Monographie de la cathédrale de Chartres* indique là deux petites ouvertures, l'une en arc brisé, sans remplage, l'autre rectangulaire. La lumière donnée par ces petites fenêtres permettait aux fondateurs de la chapelle de se servir de livres d'heures quand il leur plaisait d'assister aux messes fondées par eux. On voit, à Chartres, des ouvertures semblables dans les chapelles privées établies, au XVI^e^ siècle, entre les contreforts de l'église Saint-Aignan.

2. D'après Benoît (*Annuaire du département d'Eure-et-Loir pour 1845*, p. 416), le fait a eu lieu en 1816.

3. Nous parlerons ailleurs de l'image de saint Jean-Baptiste qui occupe le milieu d'un des panneaux de vitrerie blanche (21), ainsi que de deux fragments de mosaïque (A et B) étrangers au vitrail.

4. P. 109.

montrent au travail. A gauche (1), un homme touche un quartier de viande suspendu, peut-être en coupe-t-il un morceau. Derrière lui est une table supportée par des tréteaux. A côté (2), un acheteur se présente devant deux bouchers ; l'un d'eux tient un couteau et s'apprête à tailler un morceau. Sur l'étal, on distingue, entre autres marchandises, la tête cornue d'un bœuf. Plus loin (3), un petit médaillon très confus semble représenter un boucher assommant un animal avec le revers d'une hache[1].

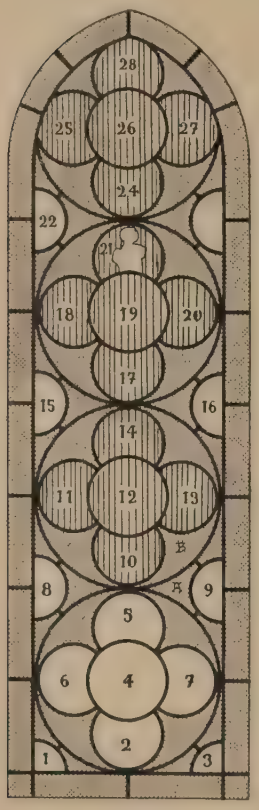


Fig. 14. — Baie IX (miracles de Notre-Dame).

Parmi les sujets appartenant à ce vitrail, les plus grands étaient groupés cinq par cinq, de manière à former des rosaces quadrifoliées. Trois de ces rosaces ont complètement disparu. Celle qui subsiste comprend, outre la signature déjà décrite, quatre panneaux (4-7) ne formant, en réalité, qu'une seule composition.

On voit au milieu (4) une image de la Vierge tenant l'enfant Jésus sur ses genoux. Cette image est exécutée en grisaille sur verre jaune ; l'artiste a certainement voulu représenter une statue dorée. Ce petit sujet, d'ailleurs, n'est pas primitif ; il ne date que du XIV^e^ siècle, et nous croyons y reconnaître la main du verrier qui a exécuté la grisaille du chanoine Thierry et les vitraux de Saint-Piat.

Au-dessus (5) est représentée la sainte Vierge : « Marie elle-même, dit avec raison Bulteau, se montre avec son Fils bénissant et accepte pour elle-même les honneurs rendus à son image. » Elle est assise, couronnée, et tient un sceptre. Deux anges thuriféraires lui rendent hommage.

La statue est placée dans une sorte de tabernacle ouvert, surmonté d'une croix, dont les deux volets sont ornés, à l'intérieur, de figures d'hommes barbus, dont les pieds sont nus.

On pourrait croire que l'édicule renfermant la statue repose sur une colonne basse et d'un assez fort diamètre. Après avoir examiné très attentivement le panneau déposé, nous pensons que la colonne est en avant de la statue, et qu'elle supporte un objet, assez semblable à une écuelle, qui pourrait bien être un tronc. Plusieurs personnages prient autour de l'image ; l'un d'eux, sans doute un clerc, tient une croix de procession ; un autre, un miraculé peut-être, semble présenter à la Vierge une béquille devenue inutile.

A gauche (6), on voit un lourd chariot à quatre roues traîné par un groupe d'hommes,

1. F. de Lasteyrie croit reconnaître des *charcutiers* ; l'abbé Bulteau et E. de Lépinois attribuent le vitrail aux *bouchers* ou *charcutiers* ; G. Aclocque aux *bouchers* et pense que l'animal qu'on abat (3) est un *porc*. La distinction actuelle entre bouchers et charcutiers n'existait probablement pas au XIII^e^ siècle ; un des vitraux du chœur (baie CXXII) représente en effet un *porc* suspendu près d'un homme qui abat un *bœuf* ou un *veau*.

dont quelques-uns, tenant une corde, appartiennent au même panneau que l'image de la Vierge. Le chariot est plein de sacs ; deux hommes sont montés sur le chargement ; l'un d'eux tient la hampe d'une enseigne qui flotte au vent.

Du côté opposé (7), le spectacle est à peu près le même. Mais ici c'est un vaste tonneau, sans doute plein de vin, qui occupe le chariot.

La composition que nous venons de décrire est une représentation fidèle, on n'en saurait douter, des scènes dont le pèlerinage de Chartres était l'occasion à la fin du XII^e^ siècle et au début du XIII^e^, et dont le livre des *Miracles de Notre-Dame de Chartres* contient le récit. Sous la conduite de leurs curés, les fidèles des paroisses rurales se rendaient en foule au sanctuaire en construction, pour prier la Vierge et apporter leurs offrandes. Des miracles étaient souvent la récompense de leur foi [1].

Des documents souvent cités témoignent de l'enthousiasme avec lequel les populations travaillèrent, vers le milieu du XII^e^ siècle, à l'agrandissement et à la reconstruction des édifices religieux [2]. C'est de Chartres que partit le mouvement ; c'est sur les routes qui mènent à Chartres que l'on vit pour la première fois les foules s'atteler aux chariots pour amener les matériaux à pied d'œuvre ou pour apporter les denrées nécessaires au ravitaillement des ouvriers. Ce spectacle se reproduisit dans les dernières années du siècle, lorsque la cathédrale actuelle s'éleva sur les ruines de celle de Fulbert. Le livre des *Miracles* nous dépeint les fidèles qui, par dévotion, s'attelaient aux chariots transportant à Chartres soit les matériaux — pierres, chaux, plomb, bois — soit d'autres dons en nature — vin, froment, joyaux, vaisselle précieuse — qui servaient à nourrir les ouvriers ou étaient mis en vente pour réaliser les sommes nécessaires à leur salaire journalier [3].

Ne nous étonnons pas de trouver un tronc en bonne place, près de la statue du pèlerinage ; le « tronc des oblations » est formellement mentionné dans le livre des *Miracles de Notre-Dame de Chartres* ; il se trouvait dans l'endroit le plus fréquenté de l'église en construction, tout à côté de la châsse de saint Lubin [4].

Ne disposant que de moyens très restreints, le verrier n'a pu rendre le caractère grandiose des manifestations religieuses qui ont accompagné l'édification de notre cathédrale. Sa composition est cependant fort curieuse ; c'est un sujet dont on chercherait vainement

1. « Videres preterea sacerdotes cum suis plebibus adventantes noctis ibidem vigilias observare et una cum clericis pariter advenientibus psalmos, hymnos et cetera cantica spiritualia in honorem et laudem gloriose virginis altis vocibus decantare. Hoc autem fidem precipue omnium et devotionem augebat, quod in eorum conspectibus crebra miracula contingebant. » (*Miracles de Notre-Dame de Chartres*, dans la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1881, p. 513.) Traduction en vers romans dans le *Livre des miracles*, par JEHAN LE MARCHANT publié par G. DUPLESSIS, p. 41.

2. Chronique de Robert de Thorigny ; lettre de Hugues, archevêque de Rouen ; lettre de Haimon, abbé de Saint-Pierre-sur-Dives. On trouvera les citations et les références dans la *Monographie* de Bulteau, I, p. 87-93.

3. « ... Taudem plaustris ad attrahendos lapides preparatis omnes se invicem invitant pariter et hortantur ut quicquid ad huius operis fabricam necessarium putant, vel artifices fieri precipiunt, incunctanter parent et absque dilatione perficiant. » (*Les Miracles de Notre-Dame de Chartres*, *ibid.*, p. 510.) — « Audita denique fama et per regiones finitimas circumquaque diffusa, multi ad eundem locum e diversis partibus confluxerunt, plaustris siquidem et aliis vehiculorum generibus frumentum, vinum, ferrum et multa huiusmodi ad ecclesie fabricam utilia vel necessaria attrahentes... » (*Ibid.*, p. 513.) Traduction en vers romans dans *Le Livre des miracles* par JEHAN LE MARCHANT, publié par G. DUPLESSIS, p. 30 et 39.

4. *Les Miracles de Notre-Dame de Chartres*, *ibid.*, p. 512.

ailleurs d'autres représentations, et qui offre d'autant plus d'intérêt qu'il a pu être traité par un témoin oculaire des scènes représentées.

Avant de passer à un autre sujet, nous devons faire une dernière remarque concernant l'image de la Vierge décrite plus haut. Cette image, avons-nous dit, n'est pas contemporaine du reste du vitrail ; sa ressemblance avec d'autres figures de date connue permet d'en attribuer l'exécution au cours de la première moitié du XIV^e^ siècle. Faut-il supposer une restauration à la suite de quelque accident? Nous ne pensons pas. La même particularité se remarque dans deux autres sujets où figure également l'image de Notre-Dame de Chartres[1]. Il y a là quelque chose de systématique et d'intentionnel. Voici, à notre avis, comment la chose s'explique.

Depuis le XIII^e^ siècle jusqu'à la fin du moyen âge, l'image de Notre-Dame de Chartres devant laquelle, dans l'église haute, les pèlerins venaient prier, n'était autre que la Vierge d'argent doré qui surmontait le maître-autel, Vierge dont la statue dite actuellement « Notre-Dame du Pilier » est une réplique un peu libre.

Cette Vierge d'argent doré, donnée par l'archidiacre Pierre de Bordeaux, ne pouvait être de beaucoup antérieure à 1260[2]. Il est incroyable qu'on ait attendu jusqu'à cette date pour donner un objet matériel à la dévotion des pèlerins. La présence du type traditionnel de la Vierge de Chartres dans des vitraux remontant incontestablement à la première moitié du XIII^e^ siècle[3] est une preuve, à notre avis, de l'existence, dès cette époque, d'une statue, moins précieuse sans doute que celle de Pierre de Bordeaux, mais du même type. Si nous en jugeons par nos vitraux, cette statue était polychrome. On aura sans doute voulu, au XIV^e^ siècle, par la modification mentionnée plus haut, rendre l'aspect de la statue alors existante[4].

* * *

Il est extrêmement regrettable que le vandalisme de ceux qui administraient la cathédrale, ou, plus exactement, la paroisse Notre-Dame, il y a un siècle, ait presque totalement détruit le reste de la verrière. Il n'en reste que six petits sujets, qui, isolés comme ils le sont aujourd'hui, ne peuvent être interprétés avec certitude. Pour avoir quelque idée de ce que représentaient les panneaux disparus, nous devons recourir, faute de mieux, au manuscrit de Pintard. Voici comment il décrit les sujets qui viennent à la suite de la partie déjà étudiée :

8. *Un Evesque avec une autre personne à genoux.*

1. Baie LIII.

2. Sur Pierre de Bordeaux et la Vierge donnée par lui, voir *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, III, p. 162 ; L. MERLET, *Catalogue des reliques et joyaux de Notre-Dame de Chartres*, p. 164 ; F. DE MÉLY, *Le Trésor de Chartres*, p. 95 ; L. et R. MERLET, *Dignitaires de l'Eglise de Chartres*, p. 212 ; A. MOLINIER, *Obituaires de la province de Sens, Diocèse de Chartres*, p. 86. La statue donnée par Pierre de Bordeaux existait encore au XVIII^e^ siècle (*Voyages liturgiques de France...* par le sieur DE MOLÉON, p. 226).

3. Baies XXVIII, XXXV, XL, LIV.

4. Nous avons déjà traité la question dans *La Voix de Notre-Dame de Chartres*, LXIV^e^ année (juillet 1920), p. 91, sous le titre suivant : *La Statue de Notre-Dame du Pilier et ses origines*.

Sujet conservé. S'agit-il d'un évêque ? Nous sommes loin d'en être persuadé. Nous voyons un homme debout, barbu, coiffé d'une calotte. Il adresse la parole à un enfant difforme, qui tient une pierre, et sur lequel tombe un rayon lumineux partant d'une main divine qui apparaît dans le ciel. Il doit s'agir d'une guérison.

9. *Une personne tenant comme un Enfant devant un autel.*

Nous voyons ici un homme debout devant un autel au-dessus duquel une lampe est suspendue ; cet homme tient deux petits animaux dont l'un semble d'or, et l'autre, moins visible, d'argent.

10. *2 figures dont l'une donne la bénédiction ou parle d'action*[1] *à une autre assise et 3 debout.*
11. *Plusieurs prestres vestus de blanc emmènent un autre devant un autel sur lequel est un Calice.*
12. *Une personne parlant d'action à 2 autres vestus de blanc comme des prestres.*
13. *Un Evesque donnant la bénédiction à une personne en présence de beaucoup d'autres.*
14. *Un Roy assis tenant un Sceptre ; devant luy est un Ange.*
15. *Un Roy assis parlant à une personne.*

Ce dernier sujet est conservé. Nous y voyons un personnage assis, tenant un sceptre. Devant lui est un autre homme, barbu, revêtu d'un manteau à capuchon.

16. *Une personne assise devant un autel.*

Sujet également conservé. Le personnage est un homme assis, s'appuyant la tête sur la main (attitude de la réflexion). Le prétendu autel est un pupitre supportant un livre fermé.

17. *2 personnes à genoux; des troupeaux autour d'eux.*
18. *Une personne debout entourée de plusieurs Diables dont l'un tient un papier ou un Ecu semblant estre d'argent au chevron de Sable à 2 aiglons aussy de Sable, l'un en chef, l'autre en pointe.*
19. *Un Evesque assis, son aumosnier prêche, 2 personnes luy viennent parler.*
20. *N.-S. parlant à un S^t.*
21. *Une S^te parlant à une personne qui sort d'une maison.*
22. *Une S^te parlant à un Religieux assis.*

Ce sujet existe encore ; nous y voyons une sainte nimbée, debout, vêtue d'une robe blanche, d'un manteau brun et d'un voile. Elle lève les mains comme pour bénir un homme à genoux, les mains jointes, vêtu d'une tunique verte et d'un manteau brun.

23. *Un S^t qui tient un Livre ou papier, Un Diable est devant luy.*

Sujet existant. Le saint est en réalité la sainte du sujet précédent. Le diable, qui sort de la gueule de l'enfer, tient bien un écrit.

1 L'expression « parler d'action » est familière à Pintard ; elle paraît signifier « parler en gesticulant ».

24. *Un petit autel devant lequel est une personne assise tenant le papier, auquel*[1] *une personne semble faire quelque reproche.*

25. *Un évesque assis parle à un S^t malade en présence d'une personne, le Diable à la teste du malade luy présente un papier ou un linge.*

26. *Un Evesque mettant la main sur une personne en présence de 3 autres proche un autel sur lequel il y a deux Chandeliers.*

27. *Un enfant tenant une Corbeille pleine de pains en présence de 3 personnes.*

28. *La S^te Vierge tenant une âme, 2 anges à ses costez.*

Il est possible que quelques-uns de ces sujets disparus ou incomplets aient représenté des miracles de Notre-Dame de Chartres. Les derniers tableaux, ceux où l'on voyait des diableries, un évêque et son aumônier, la Vierge tenant une âme, ainsi que ceux, encore existants, qui ont été décrits aux numéros 22 et 23, reproduisaient certainement, comme l'a dit Bulteau, la légende de Théophile. Cette légende, si célèbre autrefois, ne pouvait être inconnue à Chartres ; insérée dans un sermon de Fulbert, elle était lue chaque année aux matines de la Nativité de la sainte Vierge[2] (8 septembre).

Nous reproduisons ce texte qui a pu être utilisé par l'auteur du programme suivi par le verrier.

.... C'est Elle [Marie], ô Théophile, pécheur repentant, qui a employé sa puissance à t'arracher, tandis que tu la priais, de la gueule même du diable. Mais pourquoi ne pas raconter ici comment ce pécheur a obtenu miséricorde ? Un tel récit ne peut qu'être profitable aux auditeurs.

Ainsi que le rapporte l'histoire, Théophile avait été vidame d'un évêque de Cilicie[3]. Ayant été disgracié, il tomba dans un profond chagrin, ce qui le poussa à demander conseil et aide à un magicien juif. Celui-ci le mit en rapport avec le démon ; Théophile renia le Christ, adora le démon et se donna à lui par un pacte scellé de son anneau. Plus tard, il se repentit, mais il se trouvait dans une profonde angoisse, ne sachant que faire ni de quel côté se retourner. Enfin, ranimant ses sentiments de foi et d'espérance, il se réfugia dans une église bâtie en l'honneur de la Mère du Seigneur, et là, pendant quarante jours, il invoqua Marie et se mit sous sa protection avec les sentiments du repentir le plus sincère. La Mère de miséricorde jeta sur lui un regard de bonté ; elle lui apparut, lui reprocha sa cupidité, et l'exhorta à proclamer sa foi dans le Christ. Elle le consola, lui promit son pardon, et, afin qu'il ne doutât pas de cette promesse, elle arracha violemment au démon le pacte qui avait été conclu et le rendit à Théophile comme gage de son affranchissement. Lorsqu'il s'éveilla, il trouva l'écrit sur sa poitrine. Quelle fut alors sa joie, quels furent ses transports, il est impossible de l'exprimer. Le jour suivant était un dimanche ; Théophile, qui paraissait être ressuscité des morts avec le Seigneur, se présenta publiquement à l'évêque et lui raconta tout ce qui était advenu. On pouvait voir le peuple tantôt frémissant au récit du crime, tantôt pleurant d'émotion à la vue du pénitent exténué par le jeûne. Lorsqu'on eut appris combien large et rapide avait été son pardon, ceux qui désespéraient de leur salut à cause de leurs fautes se sentirent soulagés, ayant confiance d'être traités de même. Enfin, pour terminer le récit en peu de mots, Théophile, sur l'ordre de l'évêque, brûla le malencontreux écrit ; puis, accompagné du clergé et du peuple, il fut conduit à l'autel où il communia de la main de l'évêque ; son visage devint alors brillant comme le soleil. Ayant passé les trois

1. Pintard considère souvent comme masculin le mot *personne*.

2. Sermon *Approbatae consuetudinis* ; mss. 162 (fin du XI^e siècle), fol. 7 ; 500, fol. 177 ; indiqué dans le ms. 1058, fol. 283.

3. Cette phrase est inintelligible dans les imprimés. Il faut lire, comme dans nos manuscrits : « Is ergo Theophilus vicedominus olim cuiusdam episcopi Ciliciorum... » Il n'y a pas encore d'édition correcte des œuvres de notre Fulbert !

jours suivants en actions de grâces dans l'église de la miséricordieuse Mère de Dieu, il trouva le repos dans une sainte mort.

Il serait intéressant d'identifier les sujets décrits par Pintard, en rapprochant notre vitrail des autres œuvres d'art où le même sujet est traité, et en étudiant les différents textes où la légende est rapportée. C'est un travail que nous n'osons entreprendre, faute de place, et aussi parce que nous avons trop souvent pris Pintard en flagrant délit d'inexactitude pour considérer sa description comme une base suffisante pour une étude semblable. Nous nous bornons donc à faire connaître les principales données du problème à ceux qui seraient tentés d'en chercher la solution [1].

La partie basse du vitrail (c'est-à-dire les sujets 1 à 9, ainsi que les mosaïques et bordures adjacentes) a été restaurée par Gaudin en 1908 et 1909. La restauration des autres parties, exécutée par la maison Lorin, a été terminée au début de l'année 1920. Depuis ce travail, les panneaux de vitrerie blanche, qui, jusque-là, présentaient plusieurs combinaisons de mise en plomb, sont uniformément composés de losanges.

En supprimant les sujets légendaires dont ils tiennent la place, le vandalisme du début du siècle dernier a fait, non seulement au vitrail que nous avons étudié, mais à la vitrerie tout entière de la cathédrale, une plaie toujours béante. Sans doute, ce qui est perdu est perdu d'une manière irrémédiable, mais le mal pourrait être atténué. La présence de panneaux modernes s'harmonisant avec les anciens [2] remettrait ces derniers en valeur et rétablirait l'équilibre, aujourd'hui troublé, dans l'éclairage du bas côté méridional de la cathédrale.

1. Textes. — Le principal, celui dont tous les autres dérivent, est celui de Paul Diacre (*Act. SS.*, Février, I, p. 483-486). Les sermonnaires utilisent l'histoire ; elle est résumée par Fulbert de Chartres (*P. L.*, CXLI, col. 323) et Honorius d'Autun (*ibid.*, CLXXII, col. 992 ; brève allusion dans un sermon de saint Pierre Damien (*Act. SS., ibid.*, p. 482) et dans un sermon d'auteur inconnu publié dans les œuvres de saint Bernard (éd. 1690, col. 687). Les poètes s'en emparent : poème de Hrostwitha (*Act. SS., ibid.*, p. 482) ; récit versifié attribué à Marbode (*Act. SS., ibid.*, p. 487). Le texte de Paul Diacre est traduit librement par Gauthier de Coincy (éd. Poquet, 1857, col. 25). Avec le sermon de Fulbert, le récit passe dans la liturgie ; il y est fait allusion dans la séquence *Ave Maria* (*Répert. hymnolog.*, n° 1879). Rutebeuf le met sur la scène ; Vincent de Beauvais et Jacques de Voragine le résument dans leurs compilations. Voir l'indication d'autres sources dans la *Bibl. hagiogr. lat.*, 8121-8126. Nous négligeons les témoignages d'époque trop tardive pour notre point de vue.

Principales œuvres d'art. — XII^e siècle : bas-relief de Souillac ; XIII^e siècle : vitraux de Laon, de Saint-Julien-du-Sault, de Troyes, d'Auxerre, du Mans (trois vitraux), de Beauvais ; bas-relief de Notre-Dame de Paris (porte du cloître, côté sud). Nous laissons de côté les œuvres postérieures au XIII^e siècle.

2. On est trop mal renseigné sur les sujets disparus pour qu'il puisse être question d'en tenter une restitution. Il faudrait créer des sujets rentrant dans la donnée générale du vitrail (glorification de la sainte Vierge) ; l'essentiel serait d'arriver à une harmonie parfaite entre les parties anciennes et les parties neuves.

X

HISTOIRE DE SAINT APOLLINAIRE. LES CHŒURS DES ANGES GRISAILLE DU CHANOINE GUILLAUME THIERRY

(Planches en noir XXXII-XXXIV; fig. 15.)

La partie inférieure du vitrail que nous allons étudier a été remplacée au XIV^e^ siècle par une grisaille à personnages représentant les saints en l'honneur desquels un autel, placé tout auprès, avait été érigé[1]. Bien que ce caprice de donateur nous ait valu une charmante œuvre d'art, il est permis de regretter que la verrière du XIII^e^ siècle ait été ainsi mutilée.

Ce qui subsiste de cette verrière se divise en deux parties identiques par le style, la composition étant parfaitement homogène, mais différentes par le sujet représenté dans chacune d'elles. Quinze panneaux sont consacrés à l'histoire, aujourd'hui incomplète, de saint Apollinaire, évêque de Ravenne; sur les douze autres, qui occupent le haut de la fenêtre, le verrier a représenté la hiérarchie des anges.

La fête de saint Apollinaire, dans l'ancienne liturgie chartraine, était célébrée, comme aujourd'hui, le 23 juillet; l'office comportait neuf leçons historiques[2] qui nous serviront de guide pour l'explication du vitrail comme elles ont servi de programme à celui qui en a fixé l'ordonnance.

Les sujets disparus (1, 2, 5, 6, 7, 8) représentaient les premiers événements de l'histoire de saint Apollinaire; on l'y voyait sans doute recevant de saint Pierre la mission de convertir la ville de Ravenne et se rendant au lieu de son apostolat. Il est probable que les panneaux inférieurs renfermaient des signatures.

La première des compositions conservées représente un événement antérieur à l'entrée du saint dans la ville de Ravenne. Avant de s'y établir, il reçut l'hospitalité, dans le voisinage, chez un soldat, originaire d'Asie, appelé Irénée. Cet homme, qui avait un fils aveugle, dit à Apollinaire : « Hôte, s'il est vrai que ta prédication est appuyée par des prodiges, fais que mon fils voie, et je croirai en ton Dieu. » Apollinaire, s'étant fait amener l'enfant, lui fit le signe de la croix sur les yeux en priant le Seigneur de les ouvrir à la

1. Cf. p. 21.

2. Lectionnaires chartrains : mss 507 (X^e^ siècle), fol. 214; 500 (XII^e^ siècle), fol. 120 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 623. Il est à remarquer que le verrier, pour écrire le nom du saint évêque, n'a pas adopté la forme en usage dans nos manuscrits liturgiques. On lit dans la plupart *Apollinaris*; quelques-uns, les plus anciens (par exemple le ms. 507, X^e^ siècle) portent indifféremment *Apollinaris* ou *Apollonaris*. La forme *Apollinarius*, adoptée par le verrier, est étrangère à notre tradition, mais on la rencontre dans certains documents, par exemple dans la *Vita brevior* extraite de la *Chronique des évêques de Ravenne*, par Agnellus (*Act. SS.*, Juillet, V, p. 350).

lumière matérielle et de donner en même temps la lumière spirituelle aux païens qui étaient présents. Cette double prière fut exaucée : l'enfant recouvra la vue, et tous les membres de la famille crurent en Jésus-Christ.

Un tableau représente la scène de la guérison (11). Saint Apollinaire, accompagné d'un clerc, lève la main comme pour bénir un enfant qu'un homme lui amène.

Ce miracle fut bientôt suivi d'un autre. Il y avait à Ravenne un tribun militaire dont la femme, appelée Thècle, était atteinte d'une maladie incurable. Irénée, qui servait sous les ordres de ce tribun, lui conseilla, au cours d'un entretien, de recommander la malade à celui qui avait rendu la vue à son enfant. Apollinaire entra donc dans Ravenne, priant le Seigneur de délivrer cette ville de l'idolatrie, et se rendit chez l'officier. Là, en présence d'une nombreuse assistance, il prit la malade par la main, et lui ordonna, au nom du Seigneur, de se lever. Aussitôt, elle recouvra la santé. Voyant que la doctrine annoncée par Apollinaire était attestée par ses miracles, le tribun embrassa la foi et se fit baptiser avec toute sa famille. Sa maison fut le premier centre chrétien de Ravenne : Apollinaire y séjourna, prêchant, baptisant, et célébrant des ordinations. Trois médaillons sont consacrés à ces événements. Dans l'un (12), nous voyons saint Apollinaire, accompagné d'un personnage qui est sans doute un clerc, se présentant au tribun. Ce dernier, qui est assis, semble lui faire un accueil bienveillant : « officiosissime susceptus est », lisons-nous dans notre texte. « Sois le bienvenu, médecin », dit le tribun — « Que la paix de Jésus-Christ, notre Seigneur et notre Dieu, repose sur vous », répond Apollinaire. A côté (13), nous assistons à la guérison de Thècle. Elle est étendue sur un lit ; Apollinaire, en présence de plusieurs assistants, semble la bénir. On lit : S. APOLLINARIVS. Enfin, un troisième médaillon (14) nous montre le saint baptisant la famille du tribun. Une femme, ou du moins une personne imberbe, est entrée dans la vasque baptismale ; deux autres personnes, dont une femme, sont présentes. Même inscription : S. APOLLINARIVS.

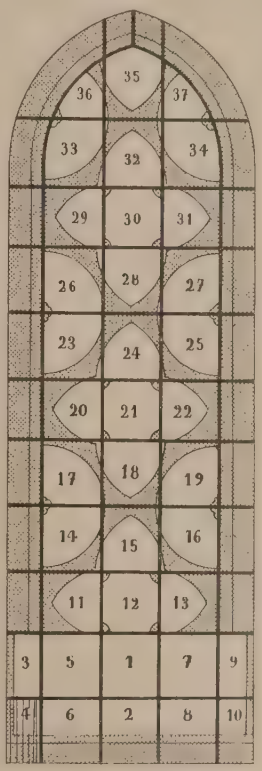


Fig. 15. — Baie X (histoire de saint Apollinaire ; chœurs des anges ; grisaille du chanoine G. Thierry).

Le tableau qui vient à la suite (15) représente le saint à bord d'un bateau à voile, entre le pilote et un autre homme. Il semble naturel d'y reconnaître l'exil de saint Apollinaire, qui fut en effet envoyé par mer hors d'Italie, ainsi que le spécifie le récit liturgique de sa vie. Mais il y a une difficulté à cette interprétation ; cet exil a suivi divers événements dont nous ne trouverons la représentation que plus loin. On ne peut supposer une transposition : le panneau, en raison de la forme de la partie de mosaïque qu'il contient,

ne peut avoir été destiné à une place autre que celle qu'il occupe. Bien qu'il ne faille supposer une erreur de la part du verrier que lorsque toute autre explication est impossible, nous n'hésitons pas à voir ici le résultat d'une confusion[1].

Les autres scènes se succèdent normalement. Voici d'abord la guérison d'une possédée. Il y avait à Classe un homme du nom de Boniface qui était devenu muet; il fit venir Apollinaire, espérant être guéri par lui. Au moment où le saint allait pénétrer dans la maison de cet homme, une jeune fille possédée d'un esprit impur lui cria : « Éloigne-toi, serviteur du Dieu vivant! Je te ferai jeter, les pieds liés, hors de la ville. — Sors de cette enfant, répondit Apollinaire, et, désormais, ne te sers plus d'elle pour converser avec les hommes. » L'esprit mauvais fut contraint d'abandonner la jeune fille; et Apollinaire guérit miraculeusement le muet. L'artiste n'a représenté que la première partie de l'épisode (16). En présence de deux assistants, le saint évêque délivre la possédée; on aperçoit, au-dessus de la tête de l'enfant, le diable forcé de lâcher sa proie. Inscription : S. APOLLINARIVS.

Il y avait parmi les habitants de Ravenne un homme de haute condition appelé Rufus; il était encore païen. Ayant appris les guérisons merveilleuses opérées par Apollinaire, il l'appela, dans l'espoir d'obtenir le salut de sa fille gravement malade. Au moment où Apollinaire entrait dans la maison de Rufus, l'enfant rendit le dernier soupir. Le père attribua ce malheur à une vengeance des dieux irrités, et se reprocha amèrement d'avoir eu recours à l'étranger. « Les dieux, dit-il à Apollinaire, sont irrités parce que tu es venu chez moi; c'est pour cela que ma fille est morte. Que pourrais-tu maintenant faire pour elle? — Aie confiance, répondit le saint, et tu verras la puissance de Jésus-Christ notre Seigneur. » Puis, s'étant mis en prières près du lit où reposait le petit cadavre : « Pourquoi es-tu couchée? dit-il à l'enfant. Lève-toi et rends hommage à ton Sauveur. » La jeune fille se leva et loua le Dieu d'Apollinaire.

Un premier tableau (17) représente l'entrevue d'Apollinaire, debout et accompagné d'un clerc, avec Rufus, qui est assis. Cette scène est exactement conçue comme celle de l'entrevue avec le tribun. A côté (18), le verrier nous fait assister à la résurrection de l'enfant. Saint Apollinaire lève vers le ciel ses mains jointes; à ses pieds, la petite morte semble s'éveiller. Rufus est dans l'admiration. Deux autres hommes sont présents; l'un est le clerc d'Apollinaire, un livre en main.

Cet événement et les conversions qui en furent la conséquence occasionnèrent de nouvelles persécutions contre le prédicateur de l'Évangile. Il comparut devant un juge et fut condamné à mourir de faim en prison; mais un ange vint le nourrir et le réconforter, au grand étonnement des geôliers. C'est à la suite de cet épisode que se place chronologiquement l'exil du saint.

Nous voyons Apollinaire comparaissant devant le juge (19). Celui-ci, assis sur une

1. Cette confusion vient peut-être de ce qu'il est également question de la mer à cet endroit de la légende. Persécuté et maltraité à la suite de sa prédication dans la maison du tribun, Apollinaire fut cruellement battu et laissé pour mort au bord de la mer : « Et eiicientes eum ad mare, semivivum reliquerunt; quem colligentes discipuli eius absconderunt... »

sorte de trône, tient un sceptre. Le saint lui est amené par un homme qui peut être un accusateur. Plus haut (20), Apollinaire est dans une prison, représentée, comme à l'ordinaire, par une enceinte crénelée et flanquée de tours. Il tend la main vers un ange qui descend vers lui. Au dehors, un gardien armé d'un bâton regarde par une fenêtre ce qui se passe à l'intérieur de la prison.

Après un exil de trois ans, pendant lequel il subit diverses épreuves qui n'ont pas été représentées, Apollinaire revint à Ravenne, où il fut en butte à de nouvelles persécutions. Conduit au temple d'Apollon pour y sacrifier, il invoqua le Seigneur ; aussitôt l'idole fut renversée et le temple s'écroula. Deux médaillons représentent ce miracle. D'un côté (21), le saint invoque Dieu en levant vers le ciel ses mains jointes ; le temple s'écroule ; parmi les débris qui tombent on aperçoit la statue brisée d'Apollon. Le médaillon voisin (22) montre plusieurs païens témoins du prodige.

Après diverses péripéties négligées par l'auteur du vitrail, Apollinaire souffrit le martyre. Cruellement battu par les païens à la porte de la ville de Ravenne, « non longe a porta », il fut par eux laissé pour mort. Il ne mourut néanmoins que plusieurs jours après. Les chrétiens recueillirent son corps, le transportèrent à Classe, où ils l'ensevelirent honorablement dans un sarcophage, « in arca saxea ».

Voici (23) le saint fustigé par deux hommes, devant une porte qui est évidemment celle de la ville de Ravenne. C'est le seul tableau où il n'ait pas la mitre.

Voici enfin sa sépulture (24) : son corps, revêtu des insignes pontificaux, est couché dans le sarcophage. Un prêtre préside la cérémonie ; il est assisté de deux ecclésiastiques dont l'un tient un livre et l'autre une croix processionnelle et un orceau. A côté (25) plusieurs fidèles regardent la scène en exprimant leur douleur par leur attitude.

*
* *

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, la partie supérieure du vitrail représente la hiérarchie des anges. Ces esprits célestes, dans la plupart des médaillons, sont groupés deux par deux, avec les mêmes attributs. Nous n'osons donner un nom à chaque groupe, car l'iconographie des anges dans l'art occidental est, croyons-nous, encore à faire. Didron avait annoncé une étude sur ce sujet[1], mais nous ne pensons pas qu'il l'ait jamais publiée.

Les représentations des neuf chœurs des anges sont rares dans nos églises[2]. Elles reproduisent très probablement des modèles byzantins plus ou moins bien compris ; c'est donc en les rapprochant de ces modèles, moins rares dans l'art oriental, qu'on peut espérer les expliquer. Mais la chose n'est pas si facile qu'on pourrait croire, car, même en

1. Dans ses notes au *Guide de la peinture*. On trouve quelques indications très sommaires dans les *Caractéristiques des saints* du P. Cahier (*Anges, Ailes, Roues, Yeux*).

2. Didron (*ibid.*, p. 75, note) cite, outre notre vitrail et notre porche sud, les sculptures de la Sainte-Chapelle de Vincennes (XIVe siècle) et de la cathédrale de Cahors (XVe siècle). Bulteau (*Monographie*, II, p. 316) ajoute le porche de la cathédrale de Bordeaux et les peintures murales de Saint-Chef (Isère). A. Fabre (*Pages d'art chrétien*, III, p. 18) rejette ce dernier exemple et en ajoute quelques autres.

Orient, les traditions sur ce point ont été sujettes à bien des variations, ainsi qu'on peut s'en convaincre, par exemple, en comparant les peintures d'Iviron, au Mont-Athos, avec le texte du *Guide de la peinture*. Chez nous, on constate de notables divergences même entre des œuvres à peu près contemporaines : la hiérarchie des anges figurée dans notre vitrail n'est pas exactement semblable à celle qui est sculptée dans les voussures du porche méridional de la cathédrale. Nous pensons, quoi qu'en dise Bulteau, dont la description manque d'exactitude, que cette hiérarchie est ici au complet. Au-dessus de l'histoire de saint Apollinaire, il y a neuf panneaux distribués en trois registres : à chaque registre doit correspondre un « ordre », et à chaque panneau, un « chœur ».

Tous nos anges, à l'exception de ceux qui ont six ailes, sont vêtus d'une tunique et d'un manteau et ont une paire d'ailes ; les attributs seuls diffèrent. Tous, sans exception, ont les pieds nus et sont nimbés. Ils diffèrent donc des anges de l'art oriental qui se distinguent les uns des autres par des vêtements plus ou moins riches ou compliqués et par la présence ou l'absence de chaussures.

Nous allons décrire successivement les neuf panneaux.

Premier registre. — A gauche (26), deux anges tiennent chacun un encensoir et une navette ; ce sont les *Anges* proprement dits. A droite (27), deux autres anges, armés d'un bouclier, percent de la hampe d'une croix des démons renversés à terre. Leur bouclier est l'écu allongé du commencement du XIII^e^ siècle. Ce sont sans doute les *Archanges* ; les diverses traditions sont en effet unanimes à leur attribuer ce caractère belliqueux. Au milieu (28) se trouve un troisième groupe de deux anges ; ils sont portés sur un nuage et regardent en haut ; ils ont un livre en main. Entre eux, on aperçoit une sorte d'arbuste. Si ce registre est consacré au premier ordre, ce sont les *Principautés*[1].

Deuxième registre (*Puissances, Vertus, Dominations*). A gauche (29) deux anges portés sur des nuages tiennent des épées nues. Au milieu (30), deux anges tiennent des sceptres. Ceux de droite (31), semblables aux précédents et portés sur les nuages comme ceux de gauche, ont de plus une couronne ; ce sont les seuls ; tous les autres ont la tête nue. Tous regardent en haut.

Troisième registre. — Voici d'abord (32) deux anges tenant des sceptres. Ils ressemblent à ceux qui sont au-dessous, mais ils ont de plus une auréole rouge dans laquelle leur image s'inscrit entièrement. Bien qu'ils n'aient qu'une paire d'ailes et ne reposent pas sur une roue, ce sont probablement les *Trônes*. Dans les deux derniers médaillons (33 et 34) sont représentés des anges munis de trois paires d'ailes ; faute de place sans

1. Voici l'énumération des neuf chœurs des anges, telle que la donnent, à la suite du pseudo-Denys l'Aréopagite (*Hiérarchie céleste*, VII-IX) la plupart des théologiens (par exemple saint Thomas, *Summa theologica*, I, Q. CVIII, a. 5) : 1^er^ ordre : Séraphins, Chérubins, Trônes ; 2^e^ ordre : Dominations, Vertus, Puissances ; 3^e^ ordre : Principautés, Archanges, Anges. Saint Grégoire le Grand (*Homel. in Evangel.*, II, XXXIV), suivi par saint Bernard, donne un ordre un peu différent : Séraphins, Chérubins, Trônes, Dominations, Principautés, Puissances, Vertus, Archanges, Anges. Ordre traditionnel dans les litanies suivant l'usage de l'Église de Chartres (mss 588, XIII^e^ siècle ; 353-575, XV^e^ siècle) : Anges et Archanges, Trônes, Dominations, Principautés, Puissances, Vertus, Chérubins, Séraphins. Cette énumération est identique à celle qui est contenue dans l'antienne *Angeli Archangeli* (premières vêpres de la Toussaint, à *Magnificat*).

doute, il n'y en a qu'un de chaque côté. Leurs pieds nus reposent sur des globes ; leurs bras, légèrement écartés du corps, tombent symétriquement de part et d'autre ; à part leurs ailes, ils n'ont d'autre vêtement qu'une sorte de cravate nouée autour du cou. Ils offrent une grande ressemblance avec les anges de dimensions colossales qui figurent à la partie supérieure de deux grandes lancettes de l'abside[1]. L'un de ces anges doit représenter le chœur des *Chérubins* (c'est sans doute faute de place que la figure n'a pas été parsemée d'yeux), et l'autre, celui des *Séraphins*.

Enfin, au sommet du vitrail (35), le Christ, assis, tient le globe du monde et bénit. A ses côtés (36 et 37) sont deux anges à genoux qui l'adorent en joignant les mains.

* * *

La surface de la grisaille qui, depuis le XIV^e^ siècle, occupe la partie basse de la fenêtre se divise en deux registres séparés par un barreau horizontal de l'armature, qui n'a pas été modifiée. Le registre supérieur contient plusieurs images de saints et celle du fondateur de l'autel érigé tout auprès ; le registre inférieur comprend seulement des inscriptions et des motifs de décoration.

Au milieu de la composition (1), l'artiste a représenté le chanoine Guillaume Thierry, en prières devant la Vierge portant l'enfant Jésus. Marie, drapée avec élégance, est couronnée ; elle tient dans sa main droite un pied de l'enfant, qui est assis sur son bras gauche. Jésus détourne la tête et se penche vers le donateur ; celui-ci, à genoux et les mains jointes, est vêtu d'un long surplis. Ses traits sont ceux d'un homme très jeune, presque d'un enfant ; il ne faut pas cependant attacher trop d'importance à ce détail, comme l'a fait Paul Durand[2], car dès 1309, c'est-à-dire, près de vingt ans avant la fondation de l'autel, Guillaume Thierry portait déjà le titre de « legum professor[3] ».

Le panneau situé au-dessous de celui qui représente le groupe que nous venons de décrire contient une inscription en belles onciales jaunes sur fond obscur de grisaille (2). Les sept lignes dont elle se compose sont séparées par des baguettes vertes. Cette inscription a été plusieurs fois reproduite d'une manière défectueuse ; en voici la transcription exacte :

MONSEIGN[EVR] ⁝ G ⁝ TYERRI ⁝ CHANOINE ⁝ DE
CEANS ⁝ SEIGN[EVR] DE ⁝ LOY ⁝ Q[VI] FONDA ⁝ CE
ST ⁝ AVTEL ⁝ EN LANEVR ⁝ DE ⁝ N[OST]RE ⁝ DAME ⁝ ET
AINS ⁝ ET DES ⁝ SAINTES ⁝ Q[V]I ⁝ CI ⁝ S/////
ONT ⁝ LAN DE GRACE ⁝ MIL ⁝ CCC ⁝ XX ⁝ VIII
LEIOVR DE ⁝ TOVZ ⁝ SEINS ⁝ P[OVR] ⁝ II ⁝
CHAPELAINS ⁝ PERPETVES ⁝

« Monseigneur G[uillaume] Thierry, chanoine de céans, seigneur de Loy, qui fonda

1. Baies CXVIII et CXXII.
2. *Explication des planches*, p. 167.
3. A. Clerval, *Les Ecoles de Chartres*, p. 374.

cet autel en l'honneur de Notre-Dame et [des s]aints et des saintes qui ci sont, l'an de grâce 1328, le jour de Toussaint, pour deux chapelains perpétuels. »

La quatrième ligne a été endommagée et mal restaurée. La pièce rapportée qui la termine coupe le texte mal à propos au milieu du mot *sont*. Toute la ligne a été repoussée vers la gauche ; en réalité, c'est au commencement qu'existe la lacune. Il faut lire, ainsi que nous avons restitué :

..... de nostre dame et
[des s]ains et des saintes.....

Ce texte, dans son ensemble, n'offre pas de difficultés d'interprétation ; nous n'avons pas cependant trouvé une explication satisfaisante des mots « seigneur de loy ». E. de Lépinois, qui donne à G. Thierry le titre de « seigneur-ès-lois »[1] semble voir là l'équivalent de « docteur en droit ». Cette qualification conviendrait bien à notre donateur, que les documents appellent « legum professor, utriusque iuris professor », mais l'expression de « seigneur de loy » nous paraît bien insolite. Paul Durand fait de Guillaume Thierry un « seigneur de Loëns[2] » ; c'est là une interprétation qui nous semble encore moins fondée que la précédente. *Loëns* ne s'est jamais écrit *loy*, et personne, sans doute, à aucune époque, n'a pris le titre de « seigneur de Loëns ». Nous nous contenterons donc, au moins provisoirement, de supposer que Loy est le nom d'une seigneurie qui reste à identifier[3].

L'autel dont il est fait mention était « fondé, dit Roulliard, en la partie dextre de la Croisée, en une Coulomne ou Pillier, qui est entre celui de saincte Anne ; et le Benoistier de la porte Méridionale » ; il portait le nom de saint Mathurin et avait été érigé « en l'honneur dudict Sainct, de sainct Mor, sainct Sulpice et Nostre-Dame[4] ». La fondation en avait été enregistrée par le chapitre le 2 décembre 1328 dans les termes suivants : « Venerabilis et discretus vir dominus Guill. Thierrici ..... fundavit unum altare in honore Dei et beate Marie virginis ac beatorum Sulpicii, Mauri et Maturini. » Au-dessus du mot *altare*, une main contemporaine a ajouté en interligne : « ante vitrinam sancti Maturini[5] ». Il est possible que notre grisaille ne date pas de l'année même de la fondation, mais elle ne peut être postérieure de beaucoup ; en l'attribuant à l'année 1328, on ne peut guère se tromper que de quelques mois.

L'autel était placé sous l'invocation d'autres saints encore que ceux dont nous avons trouvé l'énumération dans les registres capitulaires ; nous allons en effet voir dans le vitrail l'image de quelques saints personnages dont nous n'avons pas encore rencontré le nom.

Voici les saints représentés, à gauche du spectateur, entre le bord de la fenêtre et le groupe central :

1. *Histoire de Chartres*, I, p. 472.
2. *Explication des planches*, p. 167.
3. S'agirait-il de Louie (Loia, Loya, Louiz), village de Normandie, dans le canton de Nonancourt (Eure) ?
4. Parthénie, I, fol. 138 v°.
5. Ms. 1008, au verso numéroté VII^{xx} XII, qui est le revers du recto numéroté VII^{xx} XIV.

1) Saint Cyr, enfant, et sa mère, sainte Julitte (3), tous deux martyrs, honorés autrefois à Chartres le 16 juin. Sainte Julitte porte un livre de la main gauche ; de l'autre, elle tient par la main le petit saint Cyr, auquel l'artiste avait donné pour attribut la palme du martyre ; mais qui, depuis la restauration générale du vitrail (1903), porte aussi un livre. Avant cette restauration, le groupe était en mauvais état ; le haut du corps de l'enfant, y compris la tête, et une partie du manteau de sainte Julitte avaient été brisés[1]. L'inscription qu'on lit au-dessous (4), S. CYR. S. IVLITTE, est moderne ; l'ancienne avait disparu avec le panneau tout entier dont elle faisait partie. En 1850, il y avait là, dit Bulteau, « un panneau d'ornements en grisaille du XIII^e^ siècle » ; nous ne savons ce qu'il est devenu[2]. Étant donné le sujet, la restitution de l'inscription ne peut être contestée ; d'ailleurs, au XVII^e^ siècle, Pintard a pu lire encore le nom de saint Cyr.

2) Saint Maur (5) disciple de saint Benoît, et abbé de Glanfeuil, honoré, au moyen âge comme aujourd'hui, le 15 janvier. Il porte le costume monastique et tient la crosse, emblème de sa dignité. Il est désigné par l'inscription : S. MOR (6). La tête est moderne.

3) Une sainte en habit religieux et tenant une crosse (5). On lit au-dessous (6) : S. ARAGONDE.

Quelle est cette sainte ? Faut-il lire *Aldegonde*, avec F. de Lasteyrie, ou *Radegonde*, avec l'abbé Bulteau et P. Durand ? L'image n'a rien à nous apprendre à ce sujet, la crosse convient aussi bien à l'abbesse de Maubeuge qu'à la fondatrice du monastère de Sainte-Croix de Poitiers.

Remarquons d'abord que l'inscription, quoi qu'on en ait dit[3], ne porte pas trace d'altération. Le nom d' « Aragonde », d'ailleurs, n'est pas un nom inconnu, au moins à Chartres ; les cordonniers chartrains honoraient autrefois « Madame Saincte Aragonde » comme patronne de leur confrérie[4] ; il faut sans doute identifier cette sainte avec celle du vitrail. *Aragonde* (ou *Aragone*) est une forme populaire de *Radegonde*[5]. Parmi les saintes ayant porté ce nom, il n'en est qu'une, semble-t-il, à qui la crosse abbatiale puisse convenir ; c'est sainte Radegonde de Poitiers, mentionnée au martyrologe le 13 août. C'est elle, sans nul doute, qui était honorée par les cordonniers de Chartres. Fortunat rapporte que, toute reine qu'elle eût été, elle avait coutume de nettoyer et de graisser les chaussures des religieuses de son monastère ; il n'en fallait pas davantage pour la désigner au choix des cordonniers en quête d'un patron ou d'une patronne. Aussi, jusqu'à preuve du contraire, nous identifions avec sainte Radegonde de Poitiers la sainte Aragonde de notre verrière.

Les saints représentés de l'autre côté du groupe central sont, de gauche à droite, les suivants :

1. Voir la reproduction très exacte de la *Monographie de la cathédrale de Chartres*, pl. 64.

2. On ne voit pas trace de ce remaniement dans la planche de la *Monographie*. C'est là un exemple de ces restaurations « faites seulement sur le papier » que Paul Durand ne s'était pas interdites.

3. L.-O. Merson, *Les Vitraux*, p. 121, note.

4. Cf. G. Aclocque, *Les Corporations, le Commerce et l'Industrie à Chartres*, p. 58 et 60. En 1564, les cordonniers de Chartres font faire un « baston et ymage étant dessus ledict baston où est pourtraict l'image de Madame Saincte Aragonde, avec deux anges aux costez dudict baston » (E 2128).

5. Mgr Paul Guérin, *Les petits Bollandistes*, XVII, p. 246.

1) Saint Sulpice, archevêque de Bourges (7), en vêtements sacerdotaux, sans pallium. Il porte la mitre ; de la main droite il tient sa crosse, et un livre de la main gauche. La fête de saint Sulpice, qui était, au XIV^e^ siècle, d'introduction encore récente dans la liturgie chartraine, se célébrait le 17 janvier, conjointement avec celle des martyrs Speusippe, Éleusippe et Méleusippe. Avant la restauration, les premières lettres de l'inscription (8) manquaient, on ne lisait plus que : .....VPPLICE[1]. *Supplice*, pour *Sulpice*, est une forme populaire encore existante.

2) Saint Mathurin de Larchant (7) (ancien diocèse de Sens), prêtre et confesseur, auquel nos livres liturgiques donnent la qualification d'ermite. Il est représenté en berger, appuyé sur une houlette, la tête encapuchonnée et les mains enfermées dans des moufles. On voit près de lui son chien et plusieurs moutons dont un se dresse pour brouter les pousses d'un petit chêne. On lit au-dessous (8) : S. MATERIN.

Le récit de la vie de saint Mathurin contenu dans nos livres liturgiques ne dit pas que ce saint ait jamais exercé la profession de berger ; mais on y lit que le père de Mathurin vit en songe son fils environné d'une grande quantité de brebis ; d'où il conclut que ce fils remplirait un jour la mission de « pasteur »[2]. La tradition populaire de Larchant, qui fait de saint Mathurin un berger, a sans nul doute pour origine, ainsi que les Bollandistes l'ont justement remarqué, quelque image semblable à celle que nous venons de décrire.

La dévotion du chanoine Thierry pour saint Mathurin a peut-être devancé le culte rendu officiellement au même saint par l'Église de Chartres ; ce n'est en effet qu'à une époque assez avancée dans le XIV^e^ siècle que nous trouvons, au 3 novembre (parfois au 4), la fête de saint Mathurin dans nos livres liturgiques[3].

3) Saint Lifart, en habit monastique (9). Il transperce un dragon en lui enfonçant son bâton dans la gueule. « On raconte, dit le P. Cahier, que près de sa cellule un énorme serpent excluait les gens du voisinage de l'accès d'une fontaine. Urbice, disciple du saint homme, accourut un jour vers lui, annonçant qu'il venait de rencontrer ce terrible reptile. Lifard sourit en faisant honte à Urbice de son manque de foi, et lui donna son bâton avec ordre de le planter en terre devant la bête. Cela fait, et pendant que le solitaire priait Dieu, le monstre sauta sur le bâton qu'il mordit avec rage. Le poids de la bête monstrueuse la fit crever par le milieu du corps, et le pays s'en trouva délivré[4]. »

L'auteur du vitrail, en faisant transpercer le dragon par le saint lui-même, ne s'est

1. La reproduction de la *Monographie* ajoute à la lettre *L* un signe d'abréviation. Si ce signe existe en réalité, il faut l'attribuer à une erreur du verrier, car il est inutile.

2. « Audite sermones meos, et visioni quam hac nocte vidi diligenter attendite. Vidi enim in visione hac nocte quasi hic filius noster quoddam ovile esset ingressus ; et traditus ei fuisset grex magne multitudinis ovium... ». (Ms. 516 (XIV^e^ siècle), fol. XIX^xx^ X ; *Act. SS.*, Novembre, I, p. 250). Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 5720.

3. Sur le culte de saint Mathurin à Chartres au moyen âge, on peut consulter les manuscrits suivants : 588, II (bréviaire du XIII^e^ siècle supplémenté au XIV^e^) ; 511-516 (lectionnaire de la deuxième moitié du XIV^e^ siècle) ; 563 et 531 (bréviaires de la fin du XIV^e^ siècle) ; 566 et 567 (bréviaires du XV^e^ siècle) ; 585 (heures de la fin du XV^e^ siècle).

4. *Caractéristiques des saints*, II, p. 751. L'auteur résume la vie de saint Lifart publiée par les Bollandistes (*Act. SS.*, Juin, I, p. 301) et insérée dans nos livres liturgiques : ms. 507, fol. 173 v° ; 501, fol. 84 v° ; rédaction abrégée dans le ms. 500, fol. 92 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 4931.

pas astreint à une traduction servile du texte dont il s'est inspiré. On pourrait même douter que l'image que nous avons décrite soit celle du saint abbé de Meung si elle n'était accompagnée de l'inscription (10) S. LIPHART.

Le fond sur lequel se détachent les personnages, et le registre inférieur, de part et d'autre de l'inscription du milieu, sont faits de losanges ornés de motifs végétaux répétés, qui rappellent d'une manière frappante ceux qu'on rencontre dans certaines grisailles de Saint-Piat et du côté sud du déambulatoire. Ces différentes verrières doivent avoir été faites dans le même atelier ; il est même des détails qui semblent bien accuser la même main ; ainsi le saint Sulpice que nous avons décrit est tout à fait analogue à une petite figure d'évêque du vitrail du chevet de Saint-Piat.

Nous avons déjà fait remarquer que le panneau occupant l'angle inférieur, à gauche, était moderne. Deux autres panneaux (6 et 10) contiennent un certain nombre de pièces neuves et l'on y remarque de nombreux plombs de casse ; ils ont été restaurés après avoir été brisés par des voleurs dans la nuit du 2 au 3 mai 1908 [1]. Une bordure de couleur, simple et élégante, règne sur les côtés et sur le bord inférieur de la grisaille. Cette bordure, les filets verts qui accompagnent les inscriptions et le dragon de saint Lifart sont les seules parties colorées de la composition ; le reste est exécuté en grisaille et jaune d'argent. Grâce à une patine discrète, l'ensemble présente un aspect nacré des plus agréables ; on peut seulement regretter que la hauteur où les sujets sont placés ne permette que difficilement d'en apprécier la finesse.

En terminant cette notice, nous devons faire une remarque relative à la manière insolite dont la verrière est encadrée. La bordure proprement dite, assez étroite, ne touche pas les bords de la fenêtre ; l'espace intermédiaire est occupé par une seconde bordure, faite de simples losanges sans travail au pinceau, qui a tout l'air d'un remplissage. Interrompue par la grisaille du XIV^e^ siècle, cette seconde bordure reparaît au bas de la fenêtre. Cette particularité semble bien indiquer que la verrière n'était pas destinée d'abord à la place qu'elle occupe aujourd'hui. Peut-être, à l'origine, a-t-elle garni une autre fenêtre ; peut-être aussi, par suite de quelque modification au projet primitif survenue au cours des travaux, a-t-elle été placée dans une baie pour laquelle elle n'avait pas été faite tout d'abord [2].

Restaurée par Gaudin en 1903, la verrière, après la dépose de 1918, a repris sa place en 1919. On a profité de cette circonstance pour rétablir la disposition normale des panneaux.

1. Les panneaux 6 et 8 étaient alors intervertis.

2. Ce serait sortir de notre sujet que de parler de la méridienne établie au XVIII^e^ siècle au moyen d'un trou percé dans la seconde bordure. Cf. LECOCQ, *Notice historique et archéologique sur les horloges de l'église Notre-Dame de Chartres* (S. A. E.-L., *Mém.*, IV, p. 293).

XI

IMAGES (DISPARUES) DE SAINT MARTIN, DE SAINT LUBIN ET DE SAINT MICHEL

(Planche en noir XXV ; fig. 16.)

En dehors d'un panneau de provenance étrangère à la cathédrale, que nous décrirons plus loin, il n'y a d'ancien dans cette fenêtre que l'armature et la bordure. Les panneaux de vitrerie incolore qui en garnissent le champ ont été posés vers la fin de l'année 1791 pour éclairer la chapelle établie en face à la même époque[1].

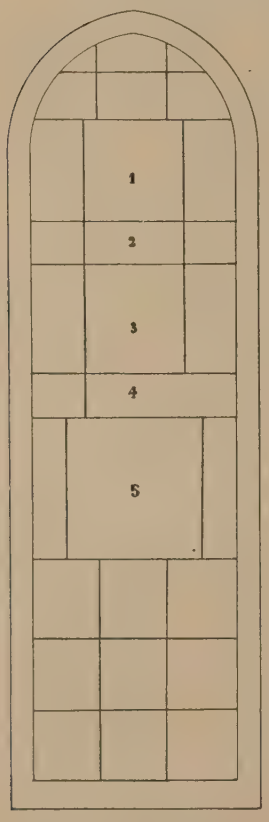


Fig. 16. — Baie XI (images de saint Martin, de saint Lubin et de saint Michel). (D'après le manuscrit de Pintard.)

La bordure se compose de couronnes et de fleurs de lis jaunes, alternant sur un fond bleu, entre deux filets rouges. Cette bordure est tout à fait semblable à celle du premier vitrail de la chapelle Saint-Piat, du côté droit[2]. Toutes deux remontent à la même époque, probablement au premier quart ou au premier tiers du XVI^e^ siècle.

Nous empruntons à Pintard la description des panneaux disparus et le croquis (fig. 16) dont il accompagne son texte.

VITRES BLANCHES

1. *S^t^ Michel.*
2. *Une forme d'église.*
3. *S^t^ Lubin.*
4. *Une maison ou chapelle.*
5. *S^t^ Martin.*

Par « vitres blanches », ici comme en d'autres endroits, Pintard entend sans doute des panneaux de grisaille, analogues peut-être à ceux de la fenêtre de la chapelle Saint-Piat dont il a été question plus haut. Quant à la « forme d'église » et à la « maison ou chapelle », ce n'étaient sans doute que des ornements d'architecture supportant et surmontant les figures qu'ils accompagnaient.

Il y avait autrefois dans la cathédrale un autel de saint Lubin et un autel de saint Michel. Comme ces autels ne s'élevaient pas dans le voisinage immédiat de la verrière que nous étudions[3], nous ne pensons

1. Cf. p. 65.
2. Saint-Piat, baie VII.
3. Roulliard, *Parthénie*, I, fol. 138 v° et 140.

pas qu'il faille chercher dans le fait de leur existence la raison du choix des saints représentés. Le culte dont ils jouissaient, ainsi que saint Martin, dans l'église de Chartres suffit amplement à expliquer la présence de leurs images dans notre verrière.

Avant 1924 [1], les panneaux de vitrerie étaient sales et en mauvais état, et la bordure présentait beaucoup de lacunes, surtout à la partie inférieure. Le tout a été restauré par la maison Lorin ; c'est à cette occasion que le panneau étranger, déjà mentionné, a été introduit dans la verrière. Il a fallu pour cela déplacer deux barreaux. La vitrerie incolore, qui, pendant une partie de l'après-midi, laisse pénétrer un jour beaucoup trop vif, serait avantageusement remplacée par des panneaux de grisaille en harmonie avec la bordure.

XII

VITRAIL LÉGENDAIRE (DISPARU) REPRÉSENTANT L'HISTOIRE DE SAINT BLAISE

(Fig. 17.)

Le vitrail du XIII^e^ siècle qui garnissait autrefois la présente baie a été sacrifié aux prétendus embellissements de la cathédrale exécutés à l'époque de l'Église constitutionnelle. Supprimé vers la fin de l'année 1791, il fut remplacé par un mur auquel on adossa le rétable de l'autel de la chapelle nouvellement érigée dans cette partie du monument. Les choses restèrent en cet état pendant plus d'un siècle. C'est seulement à l'occasion de la restauration de l'extrémité sud du transept et de la suppression de la chapelle indûment établie dans un passage que la fenêtre fut rouverte et munie des vitrages qu'on y voit aujourd'hui. Ce travail était achevé au printemps de 1902. L'ancien vitrail représentait différents épisodes se rapportant au martyre de saint Blaise, évêque de Sébaste. La fête de saint Blaise n'est pas indiquée dans nos plus anciens manuscrits liturgiques ; elle semble n'avoir été admise dans la liturgie de l'église de Chartres qu'au cours de la première moitié du XIII^e^ siècle [2], c'est-à-dire vers l'époque où l'atelier des verriers chartrains était en pleine activité. Nous croyons donc impossible de savoir, faute d'indices assez précis, si la commande du vitrail a précédé ou suivi l'établissement de la fête du saint dans la liturgie chartraine. La question, d'ailleurs, n'a pas une grande importance, car une chose est certaine : ce n'est pas le court récit consacré à saint Blaise dans nos manuscrits qui a pu servir de programme à l'artiste. Il a sûrement eu recours à l'une des anciennes *passions*, à peu près identiques pour le fond, mais beaucoup plus développées, publiées par les

1. La verrière n'a pas été déposée en 1918.

2. La fête de saint Blaise n'est pas mentionnée dans le lectionnaire du XII^e^ siècle (ms. 500) ni dans deux missels du commencement du XIII^e^ (mss 583 et 520). Elle apparaît pour la première fois dans l'ordinaire du XIII^e^ siècle (ms. 1058), avec trois leçons propres dont la première commence par les mots *In Sebastia civitate*. Ces leçons ont été ajoutées vers la même époque au lectionnaire déjà cité (ms. 500, fol. 249 v°).

Bollandistes[1]. Nous verrons en effet que le vitrail représentait certains traits de la vie du saint passés sous silence dans les leçons chartraines.

Le manuscrit de Pintard est l'unique document qui nous renseigne sur l'ancienne verrière de saint Blaise ; ce manuscrit en donne une description accompagnée d'un croquis ; nous reproduisons l'une et l'autre.

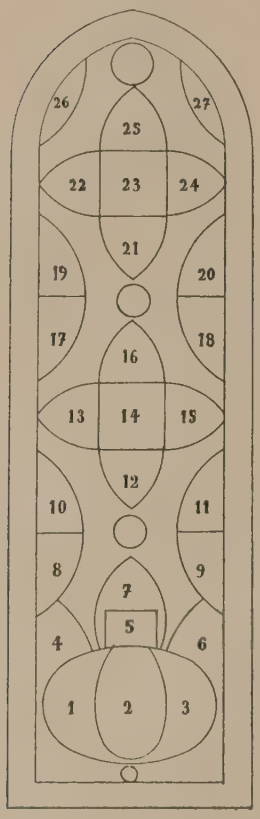


Fig. 17. — Baie XII (histoire de saint Blaise). (D'après le manuscrit de Pintard.)

Ces croquis ou « tracés » de Pintard, peu exacts, dans bien des cas, reproduisent plutôt la forme des médaillons que le dessin des armatures ; choses qui se confondent parfois, mais diffèrent le plus souvent. La disposition des médaillons, dans l'exemple que nous étudions, rappelle beaucoup celle du vitrail de saint Apollinaire[2] ; comme dans ce vitrail, l'armature était ici, croyons-nous, formée de fers droits encadrant des panneaux rectangulaires. On peut remarquer que les médaillons du bas de la fenêtre étaient disposés d'une manière spéciale ; cette particularité n'implique pas nécessairement un remaniement, car elle se rencontre exceptionnellement dans quelques vitraux qui n'ont pas été modifiés[3]. D'ailleurs, les scènes représentées dans ces médaillons appartiennent à l'histoire du saint et y occupent leur place normale.

Voici le texte de Pintard :

HISTOIRE DE SAINT BLAISE

1. *Un Evesque proche duquel est un cerf et un chien ; est écrit flavius.*

2. *Deux personnes dans un Comptoir sur lequel sont plusieurs monceaux de Sacs d'or et d'argent ; au bout du Comptoir est une personne vestuë d'une Dalmatique suivi d'un homme armé qui semble parler à un de ceux qui sont au comptoir.*

3. *Le S^t Evesque parlant à 2 gens armez.*

4. *Un Chariot d'où descend un malade receu par une personne faisant la bénédiction en présence de plusieurs ; Un homme tient un bourdon duquel pend comme une banderole qui est monté sur le Chariot.*

5. *Un juge assis auquel un soldat amène une personne qu'il maltraite ; écrit agricolaus.*

6. *Le S^t Evesque parle à un Roy et une Reine qui luy présente un jeune Enfant ; le S^t est suivi d'un soldat.*

7. *Un homme sortant d'une maison parle à une femme qui porte un petit Enfant.*

8. *Un Roy et une Reine à table auxquels un homme présente un Enfant dont le Roy touche les yeux.*

1. *Act. SS.*, Février, I, p. 337. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, nos 1370-1380.

2. Baie X.

3. Baie XXXIX (disposition particulière de l'armature à la partie inférieure) ; Bourges, vitrail du Bon Samaritain (disposition particulière de l'armature et des médaillons). Il est bon d'ajouter que le dessin de Pintard ne mérite pas une confiance absolue, car le tracé des médaillons inférieurs des baies XVI et XLIII y est reproduit d'une manière peu exacte.

9. *L'Homme et la femme présente l'Enfant à l'Evesque qui le bénist, deux personnes en habits court derrière luy.*

10. *Une personne à l'entrée d'une porte regarde un Loup qui emporte une brebis.*

11. *2 personnes dans un Comptoir sur lequel il y a des sacs d'argent, une personne leur parle.*

12. *Une personne sortant d'une porte semble répandre de l'argent devant un porc; un Loup paroist s'enfuir tout proche.*

13. *Le S^t Evesque suivi d'un soldat baptise un enfant en présence de sa Mère.*

14. *Une personne abbat à coups de bâton ou d'Epée une Idole d'or et une Idole d'argent qui ont les mains plaines de pièces d'or et d'argent.*

15. *Un Roy assis le Sceptre en main auquel parle le S^t Evesque suivi d'un soldat.*

16. *Un Roy tenant une Epée fait assommer en sa présence le S^t Evesque par 2 bourreaux.*

17. *Le S^t Evesque suivi d'un soldat parle au Juge en présence de 2 autres personnes.*

18. *Le S^t que l'on fait entrer en prison avec violence.*

19. *Le S^t en prison auquel une Dame porte à manger dans un plat couvert.*

20. *Le S^t Evesque que deux bourreaux garottent sur une Croix.*

21. *Le S^t en croix que deux bourreaux déchirent avec des crochets et des peignes de fer.*

22. *Un Roy assis devant lequel est un soldat à genoux tenant une lance.*

23. *Un bourreau décapite une personne en présence de 2 autres qui semblent pleurer; un mort est étendu sur la place.*

24. *Un Empereur assis devant lequel le S^t Evesque se retire suivi d'un soldat.*

25. *Le S^t Evesque en prison dont un Roy suivi d'un Soldat ferme la porte.*

26. *Le S^t Evesque debout proche la mer où plusieurs personnes se noyent.*

27. *Le S^t Evesque à genoux qu'un bourreau décapite.*

28. *Un Globe de feu dans les nuës.*

Nous avons trop souvent pris Pintard en défaut pour chercher, à l'aide de sa description, à identifier d'une manière précise toutes les scènes du vitrail[1]. Nous nous bornerons, après quelques observations, à résumer brièvement l'ancienne *passion* de saint Blaise, en indiquant les tableaux qui correspondent aux événements racontés. Certaines identifications sont incontestables; d'autres sont plus ou moins hypothétiques.

Il est certain que l'histoire représentée était bien celle de saint Blaise; les scènes du vitrail correspondent trop bien avec cette histoire pour qu'on puisse en douter. Pintard, il est vrai, a lu (1) *Flavius*; ce n'est évidemment qu'une mauvaise lecture pour *Blasius*.

Le vitrail semble bien avoir été donné par les changeurs (2, 11). L'un des deux médaillons où ils étaient représentés (11) occupait une place insolite; c'est un fait dont il y a d'autres exemples, et qui ne suppose pas nécessairement une transposition.

Saint Blaise, lisons-nous dans les récits hagiographiques, était évêque de Sébaste. Les chrétiens ayant été persécutés, il fut contraint de se cacher dans une caverne du mont Argée. Là, il vivait avec les bêtes sauvages, auxquelles il n'inspirait nulle crainte, et qu'il

1. L'auteur de l'étude, d'ailleurs fort intéressante, publiée sur ce vitrail dans *La Voix de Notre-Dame de Chartres* (supplément du 14 mai 1898) ne semble pas avoir suffisamment suspecté l'exactitude de Pintard; on peut aussi lui reprocher d'avoir légèrement sollicité les textes pour y trouver l'explication de toutes les particularités mentionnées dans la description. Enfin, il n'a pas assez tenu compte de la disposition des scènes indiquées par le tracé.

guérissait même de leurs infirmités (1). Le gouverneur Agricolaüs ayant envoyé des soldats pour capturer des animaux féroces, peut-être pour leur livrer les chrétiens en pâture, deux de ces soldats arrivèrent à la retraite où Blaise se tenait caché (3). Étant de retour, ils racontèrent au gouverneur ce qu'ils avaient vu (5). Agricolaüs donna l'ordre d'arrêter le serviteur de Dieu. Tandis qu'on le conduisait à Sébaste, Blaise opéra plusieurs guérisons miraculeuses; entre autres, celle d'un enfant qui était près de mourir pour avoir avalé une arête de poisson (4, 6, 7, 8, 9). Il contraignit aussi un loup de rendre à une pauvre femme un porc dont l'animal sauvage s'était emparé (10, 12). Arrivé à Sébaste, il comparut devant Agricolaüs (15, 17), qui le fit maltraiter (16), et jeter en prison (18). Pendant ce temps, la pauvre femme avait tué son porc; ne sachant comment témoigner sa reconnaissance envers Blaise, elle fit cuire la tête et les pieds de l'animal et les porta à l'évêque prisonnier (19). (Le récit de cette anecdote ne se trouve pas dans les leçons de l'office chartrain.) Après un nouvel interrogatoire, Blaise fut attaché à une croix (20), et torturé avec des peignes de fer (21). Ici se place l'épisode du martyre de sept femmes qui avaient recueilli le sang du saint évêque : ayant laissé croire qu'elles adoreraient les idoles, elles les firent apporter au bord d'un lac et les y jetèrent. Sur l'ordre d'Agricolaüs (22), elles subirent divers tourments et furent décapitées (23). Blaise, qui avait été remis en prison (24, 25), comparut de nouveau et fut condamné à être précipité dans le lac. Les eaux le supportèrent miraculeusement; il invita les païens, s'ils avaient confiance en leurs dieux, à venir le rejoindre; un grand nombre d'entre eux essayèrent, mais ils se noyèrent dans les eaux du lac (26). Blaise fut enfin décapité (27).

Ainsi que nous l'avons dit plus haut, l'état actuel de la fenêtre date de 1902. L'armature qu'on y a posée semble reproduire l'ancienne, car son dessin pourrait assez facilement se combiner avec le tracé des panneaux donné par Pintard; il est probable qu'on a retrouvé et utilisé les anciens trous de scellement. Un châssis en bois encadre la baie.

Les vitrages actuels ont été exécutés par la maison Gaudin. Ils se composent de panneaux de losanges verdâtres — un peu trop petits — et d'une bordure de couleur. Cette bordure, imitée de celle de la verrière située en face, est ornée d'une alternance de fleurs de lis et de couronnes jaunes sur fond bleu. Il est regrettable que, dans la partie horizontale, les couronnes soient couchées, et non droites; cette position n'est pas d'un bon effet décoratif. Les angles sont ornés d'un motif banal; il eût été préférable d'y mettre, comme en face, des chemisettes de Notre-Dame.

Ces défauts sont bien peu de chose. Ce qui est plus regrettable, c'est que ce grand vitrage incolore laisse passer, surtout pendant les matinées d'été, une lumière aveuglante. Il est à souhaiter que la baie soit au moins garnie d'une grisaille.

XIII

HISTOIRE DE SAINT ANTOINE, ABBÉ, ET DE SAINT PAUL, ERMITE

(Planches en noir XXXVI-XXXIX ; fig. 18.)

A l'époque où fut exécuté le vitrail que nous allons décrire, le culte des deux saints dont l'histoire y est représentée, saint Antoine, abbé, et saint Paul, ermite [1], se bornait, dans l'église de Chartres, à une simple mention au martyrologe. La fête de saint Paul était tombée en désuétude [2] ; celle de saint Antoine ne devait apparaître que plus tard, vers le commencement du XV^e^ siècle [3]. Cependant, à Chartres comme ailleurs, l'histoire des deux saints devait être bien connue. La *vie* de saint Antoine, par saint Athanase, et celle de saint Paul, par saint Jérôme, étaient, au moyen âge, des ouvrages d'édification très répandus et que possédaient la plupart des bibliothèques monastiques.

Deux médaillons, au bas de la fenêtre, rappellent le souvenir des donateurs. D'un côté (1), nous voyons une voiture dételée dont les brancards ont l'extrémité à terre ; un homme est assis dans le véhicule ; deux autres personnages en retirent des paniers. On aperçoit en arrière une sorte de parasol semblable à celui sous lequel sont abrités les marchands représentés du côté opposé. Là (2), nous assistons à une scène de vente ; deux marchands se tiennent derrière une table ; l'un remet à un client, accompagné d'un enfant, un objet assez semblable à une anguille. Bien que la composition ne soit pas absolument claire et que certains détails nous échappent, nous croyons reconnaître des marchands de poisson, et non des vanniers, comme on l'a cru jusqu'ici. Il faut avouer qu'on pouvait s'y tromper ; avant le nettoyage du dernier panneau décrit, le poisson était beaucoup moins visible que les paniers qui figurent dans les deux signatures ; il n'est pas étonnant que le contenant ait attiré l'attention aux dépens du contenu [4].

Pour représenter l'histoire de saint Antoine, l'artiste a suivi le récit de saint Athanase [5].

Né dans la Haute-Égypte vers le milieu du III^e^ siècle, Antoine, âgé d'une vingtaine d'années, perdit ses parents. Désirant mener une vie plus parfaite, il entra un jour à l'église

1. Bien que la plupart des sujets se rapportent à saint Antoine seul, et que ceux de la vie de saint Paul n'y soient traités qu'incidemment, nous pensons que le vitrail doit porter le nom des deux saints. Ce n'est pas seulement le récit de la vie de saint Antoine qui a guidé le verrier, mais aussi celui de la vie de saint Paul ; les deux documents ont été combinés à dessein pour fournir le programme du vitrail.

2. Elle est encore mentionnée dans le ms. 137 (lectionnaire, XII^e^ siècle) ; on n'en trouve plus trace dans les documents plus récents.

3. Elle a été ajoutée à cette époque aux calendriers des mss 588 (bréviaire, XIII^e^ siècle) et 513 (bréviaire, XIV^e^-XV^e^ siècle).

4. L'erreur est d'autant plus excusable que saint Paul et saint Antoine, qui, comme les autres solitaires d'Égypte, tressaient des vêtements et des corbeilles en feuilles de palmier, étaient honorés d'un culte spécial par les vanniers. Voir le P. Cahier, *Caractéristiques*, p. 670.

5. Manuscrits de Chartres : 5 (chapitre de la cathédrale, VIII^e^-IX^e^ siècle), 106 (Saint-Père, IX^e^ siècle), 107 (Saint-Père, XII^e^ siècle). Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 609).

pendant la lecture du passage de l'Évangile où sont rapportées les paroles adressées par le Seigneur au jeune homme riche : « Si tu veux être parfait, va, vends tout ce que tu possèdes, donne-le aux pauvres, et suis-moi ; tu auras ainsi un trésor dans le ciel [1]. » Prenant pour lui le conseil évangélique, il le suivit à la lettre ; il vendit son héritage et en distribua le prix aux pauvres.

Cet épisode a été traité en deux tableaux par l'auteur du vitrail. Nous voyons d'abord la scène de la lecture de l'Évangile (3). Debout à l'autel, le prêtre a interrompu le saint sacrifice ; le diacre, revêtu des ornements liturgiques, lit le texte sacré dans un livre qu'il tient dans ses mains. Antoine franchit le seuil de l'église ; il est suivi d'une femme dont la tête est couverte d'un voile bleu ; c'est peut-être sa sœur, dont il sera question plus loin. Au bas du tableau, on lit : ANTONIVS. A côté (4), sous une colonnade qui figure sans doute sa maison, le jeune homme distribue à une foule de pauvres des pains qu'un serviteur lui présente dans une corbeille. Même inscription qu'à la scène précédente : ANTONIVS.

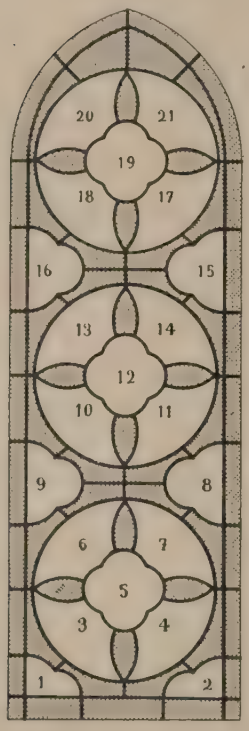


Fig. 18. — Baie XIII (histoire de saint Antoine et de saint Paul).

Antoine avait une sœur ; il ne pouvait quitter le monde sans avoir assuré l'avenir de la jeune fille. Il la confia à des vierges connues pour leur piété, qui s'engagèrent à la former à leur propre genre de vie : « sorore fidelibus ac notis virginibus commendata, ut ad earum institueretur exemplum... » L'artiste a reproduit cette scène (5) : Antoine présente la jeune fille à deux femmes voilées dont l'une la prend par la main.

Déchargé de ce souci, Antoine put dire adieu au monde. Les monastères proprement dits, nous apprend son biographe, étaient encore rares dans les solitudes de l'Égypte ; mais certains ermites ne se refusaient pas à accueillir ceux qui voulaient devenir leurs disciples. Antoine alla donc se mettre sous la conduite d'un vieillard qui, depuis de longues années, vivait dans les déserts. Le voici représenté au moment où, encore revêtu de ses habits séculiers, il aborde un vieil ermite dont le visage barbu s'encadre dans un capuchon ; une main divine sort d'un nuage (6).

Le saint jeune homme se livrait au travail manuel, se souvenant de la parole de l'Apôtre : « Si quelqu'un ne veut pas travailler, il ne doit pas manger non plus [2]. » L'artiste aurait pu nous le montrer tressant des corbeilles ; il a préféré le représenter cultivant la terre, genre de travail d'ailleurs expressément mentionné dans le texte que nous suivons (7). Revêtu d'une tunique et d'un scapulaire à capuchon, il bêche le sol au pied d'un arbre. Pour la première fois, sa tête est entourée du nimbe, attribut qui ne le quittera plus

1. S. Matthieu, XIX, 21.

2. S. Paul, I Thess. III, 10.

désormais. Derrière lui, on aperçoit son ermitage. Signalons dans la scène un détail assez singulier : une tête humaine apparaît dans le ciel au-dessus du saint ; près de cette tête, une pièce de verre figure assez bien une épaule, mais il n'y a pas de corps ni même de buste. Pintard a pris cette figure pour celle d'un ange. A moins de supposer, ce qui n'est pas prouvé, que le sujet ait été modifié, c'est là une explication qui ne nous paraît guère admissible ; nous ne pensons pas que les artistes du XIII^e^ siècle aient jamais représenté les anges de cette manière. D'ailleurs, il n'est pas question de l'intervention d'un ange à ce moment dans la vie du saint. On y lit seulement que le démon cherchait à le détourner de sa vocation en lui suggérant des pensées vaines ou coupables, sans prendre cependant une forme sensible. N'est-ce pas cela que le verrier a voulu suggérer ? Nous ne présentons cette explication que comme une supposition ; il se peut que la tête en question vienne d'ailleurs et ait été placée ici par hasard au cours d'une restauration ancienne.

Les médaillons suivants représentent les « tentations de saint Antoine », sujet fréquemment traité par les peintres et les graveurs, et qui a été l'occasion d'œuvres souvent plus pittoresques qu'édifiantes.

Le démon voulut ébranler la chasteté du jeune homme. « Il lui apparaissait pendant la nuit sous la forme d'une femme dont la beauté était rehaussée par sa parure, n'omettant rien de ce qui pouvait exciter le saint à la luxure. Mais celui-ci chassait les désirs charnels par la pensée des flammes vengeresses de l'enfer, et des tortures par le ver rongeur qui ne meurt pas. » La scène est traitée d'une manière curieuse (8). Pour rappeler sans doute le feu de l'enfer, dont le feu matériel est l'image, l'artiste a représenté le saint — ANTONIVS — « se chauffant », comme dit fort bien Pintard, devant une grande cheminée à hotte[1]. Il tourne la tête vers l'apparition diabolique : une femme, vêtue d'une longue robe verte et tenant en main un miroir. Cette figure est à peu près identique à celle qui personnifie la luxure dans l'art pudique du XIII^e^ siècle[2].

Le tentateur dut s'avouer vaincu. Apparaissant à Antoine sous la forme d'une sorte de nain à l'extérieur repoussant, « puer horridus atque niger », il se prosterna devant lui et confessa sa défaite : « Beaucoup ont été séduits par moi, mais tu m'as dompté..., je suis l'esprit de fornication. » Un tableau correspond à ce récit (9) : un affreux démon s'incline devant le saint — ANTONIVS — et lui avoue sa défaite.

Ici se place une scène dont la signification nous échappe (10). Le saint est assis ; il semble adresser la parole à un homme qui s'approche de lui en montant une marche. D'après l'abbé Bulteau, saint Antoine répond à un interlocuteur qui lui a demandé ce qu'il fallait faire pour plaire à Dieu ; il lui parle ainsi : « En quelque lieu que tu soies, aie toujours Dieu devant toi et devant tes yeux. » Cette interprétation ne nous semble pas fondée. Rien n'indique que le saint, dont on a conservé un grand nombre de sentences, prononce

1. Le feu qu'on représente aux pieds du saint et que l'on donne pour un symbole de la maladie appelée « feu de saint Antoine », n'aurait-il pas, à l'origine, fait allusion à cet épisode ?

2. Cf. E. Mâle, *Art religieux du XIII^e^ siècle*, p. 148.

cette parole plutôt que toute autre. Tout au contraire : dans le texte auquel l'abbé Bulteau fait allusion[1], il est question non d' un « homme » quelconque, mais d'un solitaire, « quidam frater » ; or, l'artiste n'aurait pas manqué de donner au personnage l'habit religieux s'il avait eu l'intention de rappeler cette réponse. Remarquons d'ailleurs que l'art du vitrail au XIII^e^ siècle est essentiellement « narratif » ; il illustre des faits plutôt que des paroles. Enfin, il est douteux que le texte en question ait été connu de celui qui a tracé le programme du vitrail. Il n'appartient pas au récit de saint Athanase, mais à d'autres sources moins connues ; Jacques de Voragine est peut-être le premier qui l'ait inséré dans la vie de saint Antoine.

Voulant mener une vie plus retirée, saint Antoine se fit enfermer dans un ancien sépulcre situé à quelque distance de sa première habitation. Il n'y recevait d'autre visite que celle d'un ermite qui venait de temps en temps lui apporter sa nourriture. Le démon chercha bientôt à prendre sa revanche. « Appelant au secours ses satellites, il brutalisa le saint de diverses manières et le fit souffrir au point de lui enlever le mouvement et la voix.... Un jour, le frère qui lui apportait à manger le trouva gisant à terre, comme mort ; la porte avait été brisée. Il le mit sur ses épaules et le porta jusqu'à la demeure des solitaires.... » Déjà on pensait à célébrer les funérailles du saint ; mais, pendant la nuit, il revint à lui et se fit reporter à son ermitage.

Trois médaillons nous font assister aux phases successives de l'épisode. Voici d'abord (11) saint Antoine sur le seuil de sa porte ; il est en présence de deux diables dont l'un démolit l'ermitage. Nous le voyons ensuite (12) renversé à terre au milieu de débris ; deux personnages le regardent avec pitié ; ici, l'artiste semble avoir un peu brodé sur les données du texte[2]. Plus haut (13), le saint est cruellement battu par deux diables. Enfin, un dernier tableau (14) nous le montre deux fois ; d'abord, sur le dos du frère qui le rapporte ; ensuite, gisant à terre en présence de deux personnages.

Un petit médaillon (15) rappelle l'amour du saint pour la lecture et la méditation des saintes lettres ; assis dans sa cellule, il lit dans un livre posé sur un pupitre.

Le sujet des quatre médaillons qui suivent est emprunté à la vie de saint Paul par saint Jérôme[3].

Agé de quatre-vingt-dix ans, Antoine apprit par une révélation divine qu'il existait un autre solitaire plus méritant que lui ; il se mit en route pour le visiter. Après avoir longtemps marché, il le rencontra. Ce solitaire était Paul ; il vivait dans le désert depuis plus d'un siècle. Après s'être mutuellement consolés par de pieux entretiens, les deux saints prirent leur repas. Depuis soixante ans, un corbeau apportait à Paul la moitié d'un pain ; ce jour-là, il apporta un pain entier. C'est ce que nous montre notre vitrail (16) : les deux

1. *Apophtegmata et collationes aliaque ad vitam sancti Antonii pertinentia ex Cassiano et vitis patrum...*, II (*Act. SS.*, Janvier, I, p. 141-148).

2. L'abbé Bulteau place ce médaillon après celui auquel nous donnons le numéro 14 et voit ici saint Antoine demandant à être reporté à son ermitage. Cette explication ne nous semble pas exacte, parce que dans les deux autres groupes de cinq médaillons celui du milieu se place après les deux du bas, et surtout parce que les débris épars à terre indiquent que la scène se passe sur le théâtre même des méfaits des démons.

3. Manuscrits de Chartres : 5 (VIII^e^-IX^e^ siècle) ; 507 (X^e^ siècle) ; 137 (XII^e^ siècle) ; ces trois manuscrits proviennent du chapitre. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 6596.

personnages sont assis côte à côte ; un oiseau leur apporte un pain qu'il tient dans son bec. Cet oiseau est blanc ; on dirait plutôt une colombe qu'un corbeau. Pourquoi le verrier a-t-il pris ce parti? Uniquement peut-être parce que, de toutes les couleurs dont il disposait, aucune ne pouvait reproduire, même approximativement, le plumage noir du corbeau. On lit : S· HANTONIVS.

Saint Paul savait que ses derniers jours étaient proches. Sur sa demande, saint Antoine alla chercher un manteau pour l'ensevelir. Tandis qu'il était encore en route, il aperçut l'âme de Paul portée au ciel par les anges. Arrivé, il trouva le corps du saint ermite à genoux et les bras étendus. Croyant que Paul vivait encore, Antoine se mit à prier ; mais il s'aperçut bientôt qu'il n'avait près de lui qu'un cadavre. Il voulut alors lui donner la sépulture. Tandis qu'il cherchait vainement le moyen de creuser le sol, deux lions vinrent du fond du désert et creusèrent une fosse. Il put ainsi ensevelir le saint vieillard.

Un médaillon (17) représente saint Antoine en chemin pour regagner son ermitage ; il se retourne et voit un ange portant l'âme de saint Paul entourée d'une auréole. Dans le médaillon voisin (18), nous le voyons priant devant un autel à côté du corps de saint Paul[1]. Au-dessus, le petit médaillon quadrilobé (19) nous fait assister à la scène de la sépulture. Antoine est debout ; le corps de Paul gît à terre ; les deux lions s'approchent pour creuser la fosse. Ici, sans doute par oubli, l'artiste n'a pas donné le nimbe à saint Antoine.

C'est au récit de saint Athanase que nous devons recourir de nouveau pour l'interprétation des deux derniers tableaux, consacrés à la mort du saint. Sentant sa fin venir, Antoine pria ses disciples de l'ensevelir en secret, afin que l'emplacement de son tombeau restât ignoré. Puis il leur demanda de distribuer ses vêtements à ses amis : « Donnez, dit-il, à l'évêque Athânase, avec une tunique, le vieux manteau sur lequel je suis couché ; c'est de lui qu'autrefois j'ai reçu ce manteau neuf. Donnez une autre tunique à l'évêque Sérapion, et gardez pour vous mon cilice. » Peu après, « il vit venir la mort joyeusement ; à l'expression de son visage, on eût dit qu'il voyait descendre les anges s'apprêtant à recueillir son âme... »

Tel est le programme des deux dernières scènes. Dans l'une (20), saint Antoine, assis, remet un manteau à l'un de ses disciples. A côté (21), il meurt. Une croix est dressée près de sa tête ; un chandelier est posé à terre. Deux anges emportent son âme au ciel.

Le vitrail a été restauré, par Gaudin, en 1908. L'armature avait subi des déformations ; pour en empêcher le retour, de petits barreaux ont été insérés entre les grands fers en quart de circonférence et ceux qui cernent les médaillons latéraux.

1. Bulteau place cette scène avant la précédente et y voit les deux saints priant ensemble au soir de leur rencontre. Cette interprétation, qui a l'avantage de ne pas déranger l'ordre normal des panneaux, est acceptable.

XIV

NOTRE-DAME DE LA BELLE-VERRIÈRE
LA TRIPLE TENTATION DE NOTRE-SEIGNEUR. LES NOCES DE CANA

(Planche en trichromie IV; planches en noir XL-XLII; planche coloriée V; fig. 19.)

Bien qu'il présente un ensemble des plus harmonieux, ce vitrail, comme nous le verrons plus loin, n'est pas homogène. Il se compose de deux parties bien distinctes. Le bas est formé de médaillons tout à fait analogues par leur style à ceux des vitraux légendaires; plus haut, on voit une belle image de la Vierge-mère, autour de laquelle l'artiste a dessiné, à une plus petite échelle, des anges qui semblent rendre hommage à la Mère de Dieu. Cette image, depuis fort longtemps, est l'objet d'un culte; elle est connue sous le nom traditionnel de « Notre-Dame de la Belle-Verrière ». Le vitrail ne renferme aucune « signature ».

Les tableaux du registre inférieur représentent la triple tentation de Notre-Seigneur, dans l'ordre de l'Évangile selon saint Matthieu[1]. Nous voyons d'abord (1) Jésus au désert. Le démon, représenté, comme dans les médaillons suivants, sous une forme hideuse et grotesque, lui montre une pierre en lui disant de la changer en pain. Accompagnant sa parole d'un geste plein de dignité, le Christ répond au tentateur que « l'homme ne vit pas seulement de pain, mais de toute parole qui sort de la bouche de Dieu ».

Au second tableau (2), nous voyons Jésus, à peu près dans la même attitude, debout sur la toiture du temple. Le tentateur semble lui dire : « Jetez-vous en bas, car il est écrit : Il a donné pour vous des ordres à ses anges, et ils vous porteront dans leurs mains... » C'est sans doute à cause de ces derniers mots que le verrier a représenté ici un ange auprès du Christ, et non dans la scène suivante, comme le texte sacré aurait dû, semble-t-il, l'y inviter.

Enfin, au troisième tableau (3), nous assistons à la tentation sur la montagne, ou plutôt, au dénouement de cette scène. L'attitude du Christ est plus impérieuse, plus dominatrice que dans les tableaux précédents ; le démon qui voit ses ruses déjouées se retire plein de rage. Une sorte de butte, entre les deux interlocuteurs, figure la montagne qui fut le théâtre de l'événement.

Les deux registres suivants représentent l'épisode des noces de Cana, raconté par saint Jean[2]. Accompagné de deux hommes sans nimbe dont l'un a les pieds nus et porte un livre, et d'une femme également sans nimbe, Jésus se dirige vers la salle du festin (4). A côté, l'artiste a représenté le repas des noces. Un personnage coiffé du bonnet juif est assis

1. S. Matthieu, IV, 1-11. 2. S. Jean, II, 1-12.

à la place d'honneur ; c'est sans doute le « maître du festin ». Les époux sont assis auprès de lui. Le maître du festin tend sa coupe à un serviteur qui tient un vase ; ce serviteur semble lui montrer que le vase est vide. Un autre serviteur dépose quelque objet sur la table (5). Marie dit à Jésus que leurs hôtes n'ont plus de vin (6).

Les trois tableaux du registre supérieur nous font assister à la fin de l'épisode. Deux serviteurs, tenant chacun une cruche, se présentent à Marie qui leur adresse la parole en ces termes : « Faites tout ce qu'il vous dira » (7). Les deux serviteurs ont déposé trois urnes à terre devant Jésus, l'un d'eux en tient une à la main — il est à noter que le texte de l'évangile mentionne *six* urnes —. Jésus étend sa main bénissante et change, par sa puissance, l'eau en vin (8). Enfin, l'un des serviteurs apporte au maître du festin, assis à table, le vin miraculeux contenu dans un vase sphérique semblable aux vases précieux représentés sur les tables des changeurs ; ce vase est sans doute un hanap à couvercle. Près du maître du festin, on voit une femme qu'on identifierait volontiers avec Marie, si elle était nimbée (9).

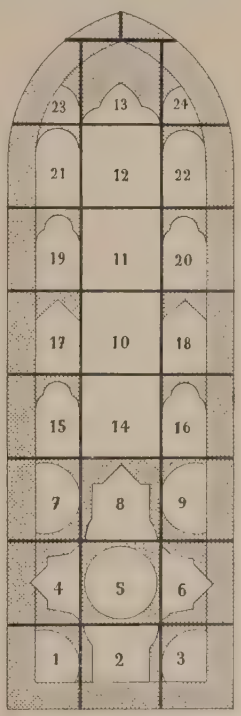


Fig. 19. — Baie XIV (Notre-Dame de la Belle-Verrière : la triple tentation de Notre-Seigneur ; les noces de Cana).

A partir d'ici, bien que la grandeur des panneaux encadrés par l'armature soit la même, la disposition du vitrail est toute différente. Tout le reste de la composition converge vers une magnifique image de la Vierge, « Notre-Dame de la Belle-Verrière ». Cette image, de grandes proportions [1], occupe à elle seule trois panneaux (10-11-12).

Marie, vue absolument de face, le buste droit, est assise sur un trône formé d'un édicule à plusieurs étages supportant un coussin ; ses pieds reposent sur un escabeau couvert d'un tapis. Sa tête, entourée d'un nimbe perlé, est surmontée d'une riche couronne ; un voile blanc retombe de chaque côté de son visage. Ses vêtements, d'un bleu clair très lumineux, sont enrichis d'ornements et de bordures jaune foncé. Ses mains sont posées sur les épaules de l'enfant Jésus assis dans son giron. Comme sa mère, Jésus se présente de face. Il est vêtu d'une robe blanchâtre et d'un manteau bistre ; sa tête est entourée du nimbe crucifère. Il bénit de la main droite, et de la main gauche il tient un livre ouvert où l'on peut lire sans trop de difficulté, malgré quelques raccommodages peu adroits, les mots :

O|MN|IS	I|M|PL
VA	EB
LLI	IT
S	VR

1. Environ 2m,20 de hauteur.

« Omnis vallis implebitur » (toute vallée sera comblée), du livre d'Isaïe, et appliqués dans l'Évangile selon saint Luc à la prédication de Jean-Baptiste[1].

Le groupe formé par la Vierge et l'Enfant est dessiné avec une symétrie qui n'est guère rompue que par l'arrangement des bras. Presque tout le reste, grandes lignes et détails, se correspond de part et d'autre de l'axe de la composition. Depuis la dernière restauration, la tête de la Vierge est légèrement inclinée sur l'épaule droite; elle était autrefois absolument verticale[2], ce qui affirmait encore le parti pris de symétrie adopté par l'artiste.

Les figures se détachent sur un magnifique fond rouge et sont abritées sous un dais d'architecture (13) supporté par deux colonnes. Assez semblable à celui qui surmonte la Vierge dans un des vitraux du chœur, du côté nord[3], ce dais n'est pas symétrique : on dirait que l'auteur du vitrail a voulu représenter une église vue de côté et entourée d'une enceinte crénelée. Une image du Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe, s'inscrit dans la pointe de l'arc trilobé reposant sur les colonnes; du bec de la colombe partent des rayons qui aboutissent au nimbe de la Vierge.

Dans les autres panneaux, on voit des anges rendant hommage à Notre-Dame. Quatre d'entre eux tiennent dans leurs mains des colonnes sur lesquelles repose son trône (14); c'est peut-être faire une hypothèse bien hasardée que de voir là, avec Westlake, le symbole des quatre évangélistes. A la même hauteur, deux anges thuriféraires balancent des encensoirs (15-16). En remontant, on rencontre, sur les côtés du vitrail, deux autres anges thuriféraires (17-18); deux anges céroféraires (19-20); et un nouveau couple d'anges thuriféraires (21-22) dont les encensoirs, hors d'échelle, appartiennent au même panneau que le visage de la Vierge. Enfin, de part et d'autre du dais, deux petits anges, les mains jointes, émergent des nuages et se penchent vers Marie (23-24).

Plus encore que tout le reste, l'image de la Vierge est dessinée avec un soin extrême. Les vêtements, qui forment des plis symétriques, sont agencés avec art; ils laissent parfois voir leur doublure. Les grandes ombres qui accusent les plis sont allégées au moyen d'enlevés très fins : nous croyons cette particularité unique dans nos vitraux. Aucun détail n'est négligé; les ornements qui bordent les vêtements, l'architecture du trône, les losanges du tapis posé sous les pieds de la Vierge, tout cela est traité avec une minutie qui, cependant, ne nuit pas à l'effet d'ensemble. Tel est ce beau vitrail, dont la conservation ne laisse presque rien à désirer[4].

1. Isaïe, XL, 3; S. Luc, III, 5. « Les lettres sur les pages de ce livre n'ont aucun sens », dit Paul Durand (*Explication*, p. 144). Affirmation d'autant plus étrange que l'inscription est parfaitement lisible sur la reproduction de la *Monographie de la cathédrale de Chartres*, exécutée d'après un calque très exact pris par Paul Durand lui-même.

2. On peut s'en convaincre en examinant la photographie prise avant la restauration. Cf. M. Jusselin, *Les traditions de l'Eglise de Chartres*, pl. h. t. (*S. A. E.-L., Mém.*, XV, p. 1; Heinersdorff (G. von), *Die Glasmalerei in der Notre-Dame von Chartres* (*Kunst und Künstler*, X, p. 593).

3. Baie CXXXIV.

4. A cause de son importance, nous indiquons les principales restaurations subies par la verrière. Nous nous servons pour cela de photographies prises avant et après le travail.

(3) Plomb de casse dans le visage du Christ. (5) Tête du personnage contre la colonne refaite en partie. (7) Pièces neuves dans la poitrine du personnage près de la Vierge; plomb dans le visage de la Vierge.

On conçoit que le nom de « Notre-Dame de la Belle-Verrière » ait été donné à l'image de la Vierge que nous venons de décrire. Cette image, devant laquelle quelques pèlerins allument encore des cierges, était autrefois en grande vénération. En 1324, au chapitre général de la Purification, le chanoine Geoffroy des Foucheiz fut autorisé à faire ériger un autel devant elle, contre un des piliers du déambulatoire[1].

« Il sera utile, dit Paul Durand, pour l'étude iconographique, de comparer cette figure de Notre-Dame avec celles qui se voient en d'autres endroits de la cathédrale, savoir : 1° à la porte à droite du grand portail, au sommet du tympan ; 2° à la scène de l'adoration des Mages, au grand portail aussi, parmi les bas-reliefs des chapiteaux ; 3° au sommet de la fenêtre médiane de la façade occidentale ; 4° au vitrail du chœur au milieu et au fond du sanctuaire ; 5° et enfin à l'un des vitraux du chœur, du côté nord. » Parmi les nombreuses Vierges n'appartenant pas à la cathédrale de Chartres qui peuvent être rapprochées de celle que nous étudions, nous citerons seulement celle de la porte Sainte-Anne de Notre-Dame de Paris, et celle des vitraux de Vendôme[2].

C'est aux plus anciennes de ces Vierges, à celles du XII^e^ siècle, que Notre-Dame de la Belle-Verrière ressemble le plus ; celles des vitraux du chœur, qui appartiennent au XIII^e^ siècle, sont d'un dessin moins archaïque. L'abbé Bulteau et Paul Durand l'ont pour cela considérée comme la reproduction d'un ancien type. Mais Viollet-le-Duc, frappé du constraste entre le naturalisme des anges et le style archaïque de la Vierge, n'a pas hésité à faire remonter cette dernière au XII^e^ siècle[3] ; et sa manière de voir a été adoptée par Westlake[4]. Les panneaux sur lesquels elle est figurée auraient échappé, comme les vitraux de la façade occidentale, à l'incendie de 1194, et auraient pris

(10) Pied droit de la Vierge refait en partie. (12) Visage de la Vierge. (18) Main gauche de l'ange et navette. (21) Visage refait ; pièce neuve dans l'aile. (22) Plombs de casse dont un dans le visage. Les restaurations sont donc, en somme, assez peu importantes ; deux visages seulement sont entièrement modernes : celui de l'ange thuriféraire du panneau 21, et celui de la Vierge. « Il faut savoir, dit Paul Durand (*Explication des planches*, p. 145), que dans notre vitrail la figure [= le visage] de la Vierge n'est pas ancienne ; la plaque sur laquelle étaient peints ses traits vénérés s'est trouvée altérée par le temps, ... et le dessin que nous voyons reproduit un simple trait peint à l'huile. »

1. Cf. Roulliard, *Parthénie*, fol. 140 v°. L'emplacement est ainsi désigné dans le registre des délibérations capitulaires ; « antre vitrinam beate marie » (ms. 1008, fol. 145 v°). Même dénomination dans des textes que nous avons déjà cités (p. 24, note). La forme actuelle était en usage dès le XV^e^ siècle (1482) : « Altare vulgariter dictum de nostra domina *de la belle verriere* » (ms. 1069, I, fol. 56). Les éditeurs du *Cartulaire* sont tombés dans une erreur manifeste en attribuant la donation du vitrail à l'évêque Ebles du Puy (1376-1380). Il y a là une confusion évidente. (*Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, III, p. 148, note.)

2. La Vierge de Vendôme, attribuée communément au dernier quart du XII^e^ siècle, est actuellement placée dans une fenêtre du XIV^e^. Cette Vierge présente avec la nôtre d'assez grandes analogies, mais, avec Westlake, nous la trouvons beaucoup moins remarquable. Bien que son dessin soit archaïque et presque barbare, elle pourrait bien n'être qu'une imitation peu réussie de la Vierge de Chartres. Reproductions : F. de Lasteyrie, *Histoire de la Peinture sur verre*, pl. VIII (gravure coloriée) ; *Revue liturgique et bénédictine* de l'abbaye de Maredsous, mai 1911 (simili-gravure d'après une photographie).

3. *Dictionnaire de l'architecture*, *Vitrail*. Il est à noter que F. de Lasteyrie, à propos de ce vitrail, se borne à reproduire la notice très sommaire de Pintard. Cette particularité s'explique par ce fait que lors de son passage à Chartres, peu après l'incendie de 1836, le vitrail de Notre-Dame de la Belle-Verrière n'était pas visible. On l'avait protégé extérieurement pour le mettre à l'abri d'accidents possibles : c'est en effet à l'angle du déambulatoire et du transept que s'effectuait la descente des décombres résultant de l'incendie (*Journal de Chartres* 14 mars 1844).

4. I have formed an opinion that the large panel was saved from the fire from its close ressemblance to the work at the west end... » (*A History of design in painted glass*, I, p. 21).

place, entourés de sujets du XIIIe siècle, dans une des fenêtres de la cathédrale reconstruite [1].

Un texte des plus intéressants, découvert depuis par M. de Mély, donne une très grande probabilité à cette opinion. On lit dans une charte de l'abbaye de Josaphat, rédigée dans le second quart du XIIe siècle, que le chefcier Bernard fonda une lampe devant une Vierge représentée sur un vitrail de la cathédrale [2]. M. de Mély a cru pouvoir identifier cette Vierge avec Notre-Dame de la Belle-Verrière, ce qui est vraisemblable, et la faire remonter jusqu'au XIe siècle, ce qui est peut-être hasardé.

L'hypothèse de M. de Mély a été reprise par M. l'abbé Métais et appuyée de nouveaux arguments tirés des caractères de la verrière elle-même [3]. Tandis que Viollet-le-Duc et Westlake s'étaient contentés de signaler l'aspect archaïque de l'image, M. Métais, entrant dans les détails, se base principalement, pour l'attribuer à une époque antérieure au XIIIe siècle, sur les constatations suivantes :

1° L'architecture du trône, décoré d'arcades en plein cintre, de petites fenêtres et de dents de scie, est purement romane.

2° Le bleu du manteau n'est pas le bleu du XIIIe siècle, mais celui du XIIe, celui qui produit un effet si magnifique dans les trois grandes verrières de la façade occidentale.

3° L'inscription du livre de l'enfant Jésus est en lettres onciales, et non en caractères gothiques du XIIIe siècle.

4° Les deux encensoirs dont les boules occupent les coins supérieurs du panneau où se trouve le visage de la Vierge sont dessinés à une échelle beaucoup plus grande que les anges qui les tiennent. Cette disproportion, dit l'auteur, est l'indice d'un remaniement ; les anges sont postérieurs à la Vierge.

Tous ces arguments ne nous semblent pas également probants. Il ne faut pas attacher trop d'importance au caractère archaïque du trône ; les verriers du XIIIe siècle, dans les architectures de convention qu'ils dessinaient, ne se préoccupaient guère de suivre la mode : le plus souvent, les baies y sont en plein cintre. Une étude attentive des détails du trône conduirait plutôt à une conclusion opposée à celle de l'abbé Métais : on y voit des colonnettes parfaitement semblables à celles qui se rencontrent dans les panneaux du même vitrail appartenant indubitablement au XIIIe siècle ; le mince bandeau feuillagé qui, au-dessous d'elles, sépare les étages, est un motif très fréquent dans nos vitraux postérieurs

1. Rapportant l'opinion de M. de Mély, que nous exposons plus loin, L.-O. Merson (*Les vitraux*, p. 11) ajoute : « L'incendie de 1120, qui détruisit tout, l'aurait épargné (le vitrail en question) ; celui aussi de 1194, qui laissa subsister partie de la façade et les clochers. Voilà bien des hypothèses. » A cela, nous devons faire remarquer que « l'incendie de 1120, qui détruisit tout », n'a pas eu lieu. L'auteur confond sans doute avec celui de 1020, qui n'épargna que les substructions.

2. « ... Ante vitream imaginem... ymagini Beate Marie de vitrea... » (Abbé Ch. Métais, *Cartulaire de Notre-Dame de Josaphat*, I, p. 123, document XCVII). Ce texte n'a été édité que par l'abbé Métais, mais, avant lui, M. de Mély l'avait découvert et signalé (*Bulletin archéologique du comité des travaux historiques et scientifiques*, 1891, I, p. XXXVIJ, séance du 23 mai 1891). L'édition du *Cartulaire de Notre-Dame de Josaphat* a été préparée par l'abbé Métais à l'aide de notes de M. de Mély (S. A. E.-L., *P.-V.*, IX, pp. 54 et 62) ; c'est donc bien à ce dernier qu'appartient la découverte du texte en question.

3. *Cartulaire de Notre-Dame de Josaphat*, I, p. 124, note.

au XII^e^ siècle. Autant faut-il en dire des prétendues « dents de scie » ; ce que l'abbé Métais désigne sous ce nom n'est autre chose qu'une ligne ondulée dont les courbes, de part et d'autre, renferment de petits cercles ; c'est aussi un motif très usuel.

L'argument tiré de l'inscription ne paraît pas plus solide. L'usage des lettres onciales a persévéré plus longtemps dans les inscriptions et les vitraux que dans les manuscrits ; nulle part dans nos verrières du XIII^e^ siècle, n'apparaît l'écriture gothique anguleuse de l'époque. Assez malhabiles à tracer des lettres, les verriers ne se sont pas astreints à obéir aux usages suivis par les copistes et ont continué après eux à se servir de caractères devenus archaïques.

Quant au bleu du manteau de la Vierge, nous pensons, avec M. Métais, qu'il ressemble beaucoup plus au bleu du XII^e^ siècle qu'à celui du XIII^e^ ; et, comme lui, nous croyons que l'hypothèse d'un remaniement explique mieux que toute autre — sans cependant s'imposer d'une manière incontestable [1] — la disproportion qui existe entre les thuriféraires du haut du vitrail et les encensoirs qu'ils balancent.

Si l'on peut critiquer certains points de l'argumentation de M. l'abbé Métais, son opinion, à notre avis, reste vraie. L'image de Notre-Dame de la Belle-Verrière présente un caractère archaïque que l'hypothèse suivant laquelle elle ne serait que « la reproduction d'un ancien type » n'explique pas suffisamment. L'existence de quelques détails accusant le XIII^e^ siècle n'a rien de surprenant ; les panneaux de la verrière ont dû être réparés, modifiés peut-être, après l'incendie de 1194 [2].

Une dernière question reste à étudier. Quelle est l'idée maîtresse du vitrail que nous avons décrit ? Évidemment, la glorification de Marie, mère de Dieu. Mais comment justifier les scènes des médaillons inférieurs? L'abbé Bulteau dit que le miracle de Cana, obtenu par les prières de Marie, a été représenté pour nous rappeler son pouvoir. Cette explication est assez admissible, mais celle qu'il donne de la présence de la scène de la tentation l'est beaucoup moins : le peintre, dit-il, nous enseigne que, dans nos tentations, nous devons avoir recours à Marie. Voilà une interprétation comme il est toujours facile d'en trouver une, mais qui ne s'impose nullement.

Westlake voit dans notre verrière la glorification de Marie, reine des anges. La tentation serait là pour rappeler la confusion et l'humiliation des mauvais anges dont l'orgueil s'était révolté à la pensée de l'Incarnation. Il semble aussi apercevoir un symbolisme eucharistique dans le pain de la tentation au désert et le vin des noces de Cana. Tout cela nous paraît bien hypothétique et bien peu cohérent.

Avant de chercher à dégager le sujet d'ensemble de notre vitrail, on peut se demander, croyons-nous, s'il en existe un réellement. On est parvenu, à l'aide de la littérature religieuse du moyen âge, à dégager l'idée maîtresse de compositions qui semblent, de prime abord,

1. Le dessinateur a pu donner de l'importance aux deux boules des encensoirs uniquement pour garnir le fond, dont les angles, sans cela, seraient trop vides. Les verriers du XIII^e^ siècle devaient placer le souci de la décoration avant celui des proportions. Il est bon de remarquer que ces deux encensoirs, aux dimensions près, sont exactement semblables à ceux qui sont représentés dans les autres panneaux du même vitrail.

2. Il y a, par exemple, dans les deux épaules de la Vierge, des pièces qui ne paraissent pas primitives. Il nous paraît probable que ces épaules ont été modifiées pour rehausser le buste de la Vierge.

aussi décousues : mais ici, faut-il chercher quelque chose de semblable ? Pourquoi vouloir trouver un sujet unique dans une composition si peu homogène ? La triple tentation et le miracle de Cana sont deux épisodes appartenant aux débuts de la vie publique du Sauveur : on peut se demander si l'idée première de l'artiste n'était pas d'en représenter d'autres, et s'il n'a pas interrompu l'exécution de son programme pour faire entrer dans la verrière, faute d'une meilleure place, une ancienne image vénérée que l'on désirait conserver. Nous ne donnons, évidemment, cette explication que pour une hypothèse ; mais elle nous paraît tout aussi vraisemblable, sinon davantage, que celles qui ont été proposées jusqu'ici.

La restauration du vitrail, par Gaudin, a été achevée en 1906.

XV

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

(Planche en noir XLIII ; planche coloriée VI.)

Cette petite rose renferme une image de la sainte Vierge. Marie est debout, vêtue d'une tunique verte et d'un manteau brun. Un voile bleu encadre son visage ; sur ce voile est posée une couronne d'or. Elle tient l'enfant Jésus sur son bras gauche, et, de la main droite, lui présente son sein découvert.

Ce dernier détail ne doit pas passer inaperçu, car il est exceptionnel dans l'art du XIII^e^ siècle. Ce n'est qu'au siècle suivant que les artistes ont pris l'habitude de représenter Marie allaitant le divin enfant ou lui présentant le sein[1]. Le fait qu'une autre image de même genre existe dans nos vitraux[2] permet de conjecturer que l'on avait, à Chartres, quelque raison spéciale de représenter la Vierge dans cette attitude. Il se peut que ces images soient la traduction du verset suivant d'une ancienne hymne, que, dès le moyen âge, l'Église de Chartres citait à l'appui des traditions relatives à son origine :

O gloriosa foemina
Excelsa supra sidera,
Qui te creavit provide
Lactas sacrato ubere[3].

De chaque côté, des anges thuriféraires balancent des encensoirs. La partie inférieure de leur corps, jusqu'à la hauteur des genoux, disparaît dans des nuages.

1. Cf. E. Mâle, *Art religieux de la fin du moyen âge*, p. 148.

2. Baie LXXI

3. Première strophe de la seconde partie de l'hymne *Quem terra, pontus, aethera* (C. Blume et G.-M. Dreves, *Analecta hymnica medii aevi*, L, p. 86). Cf. *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, I, p. 40. Nous pourrions donner une foule d'autres références. Ce point d'hymnologie chartraine mériterait une longue étude, qui serait ici hors de propos.

Quatre écoinçons sont ornés de motifs végétaux d'un bon style. Le dessin et le coloris de cette petite verrière, restaurée par Gaudin en 1908, sont également remarquables.

XVI

HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE

(Planches en noir XLIV-XLVII ; planches coloriées VI et VIII ; fig. 20.)

Les panneaux qui occupent, à droite et à gauche, les angles inférieurs de ce vitrail en renferment les signatures. D'un côté (1), deux vignerons, la serpette en main, émondent une vigne ; de l'autre (2), trois hommes, dont deux sont à genoux, paraissent implorer un guerrier à cheval, dont l'écu porte les armes de Champagne. Nous nous contentons de décrire sommairement ces deux tableaux, sans chercher à les interpréter ; comme nous retrouverons les mêmes sujets, accompagnés d'une inscription, dans le vitrail voisin[1], nous nous réservons de les étudier dans la notice consacrée à ce vitrail.

L'histoire représentée ici est celle de la très sainte Vierge, depuis les événements miraculeux qui ont précédé sa conception, jusqu'à la fuite en Égypte. Le programme suivi par l'artiste peut se diviser en deux parties : histoire de Marie avant l'Annonciation ; histoire de Marie depuis l'Annonciation. Pour traiter la seconde partie le verrier n'a pas eu besoin de source d'information autre que l'Évangile. Pour traiter la première, nous pensons qu'il s'est inspiré[2] du livre *De Nativitate Mariae*[3], remaniement latin, attribué à saint Jérôme, du *Protévangile de Jacques*. Cet ouvrage était connu à Chartres au moyen âge : au XI^e^ siècle, saint Fulbert le mentionne et en cite un passage ; un peu plus tard, il est transcrit dans un de nos manuscrits liturgiques. L'office chartrain du commencement du XIII^e^ siècle n'en contient plus le texte ; mais, par contre, on trouve, à la fête de sainte Anne, des leçons dont l'auteur s'inspire, en les citant, des récits du pseudo-Jérôme[4].

1. Baie XVII.

2. Directement ou indirectement, cela va sans dire ; c'est même la seconde hypothèse qui nous paraît la plus probable ; car environ trois quarts de siècle auparavant le même programme était déjà traité, et d'une manière encore plus complète, par les imagiers du Portail-Royal. Dans bien des cas, les verriers du XIII^e^ siècle n'avaient pas besoin de recourir aux textes ; il leur suffisait de se conformer aux traditions existantes.

3. E. Amann, *Le Protévangile de Jacques et ses remaniements latins* (Paris, 1910), p. 340. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n^os^ 545 et 543.

4. Dans l'un de ses sermons pour la Nativité de Notre-Dame, Fulbert de Chartres fait allusion à une histoire de la naissance et de la vie de Marie : « Il semblerait naturel, dit-il, de la lire à l'office de ce jour, mais les Pères l'ont jugée apocryphe. » (Sermon *Approbatae consuetudinis*, *P. L.* CXLI, col. 320.) Dans un autre sermon (*Fratres charissimi*, *ibid.*, col. 324), il cite à peu près mot à mot tout un passage du *De Nativitate Mariae*. Enfin, dans un troisième sermon pour la même fête (*Matuae dilectionis*, *ibid.*, col. 325), recourant encore à ce livre dont il n'use qu'avec réserve, il fait une allusion évidente, qui est presque une citation, à la lettre *Petitis a me ut vobis rescribam*. Cette lettre, que E. Amann a publiée en tête du livre du pseudo-Matthieu *De ortu beatae Mariae* (*op. cit.*, p. 278 ; cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n^o^ 5344), se trouve dans les éditions de saint Jérôme, faites évidemment d'après les manuscrits, en tête du *De Nativitate* [*beatae, sanctae*] *Mariae*.

Nous avons dit qu'à l'époque de Fulbert († 1028) le récit du pseudo-Jérôme n'avait pas encore été inséré

Le premier des tableaux consacrés à la légende (3) représente Joachim et Anne apportant leurs offrandes au temple de Jérusalem. Joachim s'apprête à déposer un agneau sur l'autel, mais le grand-prêtre Isachar le repousse en lui disant : « Maudit quiconque n'engendre pas de fils en Israël ! » Un jeune homme se tient derrière le grand-prêtre. Anne, semblant déjà se disposer à partir, fait un geste de dépit.

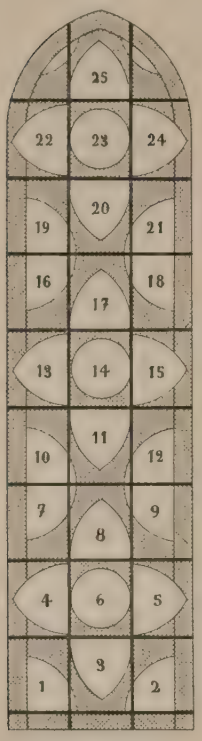


Fig. 20. — Baie XVI (histoire de la sainte Vierge).

(4) Tandis que Joachim garde ses troupeaux, un ange lui apparaît et lui annonce qu'il deviendra père d'une fille appelée Marie, qui mettra au monde le Sauveur. Conformément au récit, Joachim est seul au milieu de ses moutons ; il tient en main le bâton recourbé des bergers.

(5) Le même ange apparaît à Anne et lui porte le même message. Anne était occupée à filer ; elle tient sa quenouille et son fuseau.

(6) En arrivant à Jérusalem, les deux époux se rencontrent à la Porte-Dorée, ainsi que l'ange l'a prédit ; leur attitude exprime leur joie. Les tableaux, dans toute la verrière, se suivent régulièrement de gauche à droite et de bas en haut ; ici, le verrier a interverti l'ordre pour une raison de symétrie ; il a préféré représenter les deux apparitions sur les côtés, et la rencontre au milieu.

Plus haut et à gauche (7), nous voyons Joachim et Anne assis côte à côte ; une colonne supportant des arceaux situe la scène à l'intérieur d'un édifice. Nous pensons que le verrier a traduit le passage suivant du *De Nativitate Mariae* : « [Joachim et Anne] ayant adoré le Seigneur rentrèrent dans leur maison, et, pleins de confiance et de joie, ils attendaient la réalisation de la divine promesse. » Même scène dans les chapiteaux du portail royal, et à la même place, c'est-à-dire avant la naissance de Marie[1].

« Anne conçut donc et mit au monde une fille, et, suivant l'ordre de l'ange, ses parents l'appelèrent Marie. » Ce passage a fourni matière à deux tableaux. Dans l'un (8),

dans l'office chartrain. Il le fut peu après : le manuscrit 162 de la bibliothèque de Chartres, de la seconde moitié du XI^e siècle, contient tout au long le *De Nativitate Mariae* (f. 56), précédé des lettres *Petis a me petitiunculam* (Amann, *op. cit.*, p. 340 ; cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 5345) et *Petitis a me ut vobis rescribam*. Le texte, qui se lisait à l'office de la Nativité, soit le jour même de la fête, soit pendant l'octave, était à l'origine divisé en six leçons ; une autre division, en neuf leçons, a été indiquée en marge postérieurement.

Au XIII^e siècle, l'église de Chartres se contentait de lire à la fête de la Nativité et pendant l'octave le sermon de Fulbert, *Approbatae consuetudinis*, et des homélies sur l'Évangile *Liber generationis* (ms. 1058, p. 283-286) ; mais on trouve dans les livres chartrains de la même époque de curieuses leçons pour la fête de sainte Anne (*Postulastis, filiae Ierusalem, postulastis, sorores dilectissimae, ut si quid alicubi in graecis voluminibus de sancta ac beatissima Anna...* ; cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 483) dont l'auteur cite le *Protévangile de Jacques* et le *De Nativitate Mariae*. Ces leçons sont indiquées dans le ms. 1058 ; leur texte a été ajouté après coup dans les mss 162, fol. 252, et 500, fol. 256.

1. Ou, plutôt, avant le *bain*, car la Nativité de Marie n'a été évoquée que par cette scène. Décrivant le Portail-Royal, l'auteur de la *Monographie* (III, p. 39) voit ici une suite de la rencontre à la Porte-Dorée ; il suppose que « les saints époux s'assirent près de la porte pour s'entretenir des faveurs dont ils avaient été l'objet ». Il n'y a rien de semblable dans le texte.

nous voyons la naissance de Marie, représentée de la manière accoutumée. Anne est étendue sur son lit, dans sa chambre qu'éclaire une lampe; une femme tient dans ses bras la petite Marie. Dans l'autre tableau (9), l'artiste a représenté Marie baignée par deux femmes ; l'une d'elles soutient l'enfant dans une cuve assez semblable à des fonts baptismaux ; l'autre présente un linge.

Ici, l'auteur du vitrail semble avoir quelque peu brodé sur le texte des Évangiles apocryphes. Il n'a pas représenté la scène, si fréquemment reproduite, où Marie quitte ses parents pour monter les degrés du temple ; il n'a pas non plus montré, comme l'a fait un verrier du Mans, la jeune vierge conversant avec un ange : c'est d'une manière toute différente qu'il a essayé de donner une idée de la vie de Marie dans le temple. Marie, on ne pouvait en douter, y chantait les louanges du Seigneur, le pseudo-Matthieu d'ailleurs le dit formellement. Il fallait pour cela apprendre par cœur le Psautier, comme le faisaient les enfants d'aube du XIII^e^ siècle. Aussi voyons-nous (10) Joachim et Anne remettant leur fille aux bons soins d'un maître, qui, pratiquant les procédés pédagogiques alors en usage, tient en main un faisceau de verges.

Le tableau suivant (11) représente la petite Marie à l'école : elle étudie avec d'autres enfants ; tenant toujours ses verges, le maître préside, avec la gravité d'un roi assis sur son trône et le sceptre en main.

(12) Nous voyons ici le miracle qui fit de Joseph le fiancé de Marie. Les hommes de la famille de David ayant déposé chacun une baguette sur l'autel, ces baguettes demeurèrent sèches, sauf celle de Joseph qui devint verdoyante. L'autel est représenté au milieu ; d'un côté, on voit la Vierge, accompagnée d'une autre personne ; de l'autre côté, Joseph tenant sa baguette semblable à une palme verte. Derrière lui est un jeune homme portant une baguette desséchée. On ne voit pas la colombe dont il est question dans les textes.

Plus haut (13), une scène représente la célébration des fiançailles. Joseph et Marie se donnent la main, comme les époux dans la cérémonie du mariage ; le prêtre qui reçoit leurs engagements porte sur sa tunique une sorte de pluvial et est coiffé d'une tiare conique semblable à celle des papes du XIII^e^ siècle. Deux témoins nimbés assistent à la scène.

(14) L'Annonciation. — Marie, pour accueillir l'ange, s'est levée de son fauteuil ; l'annonciateur vient de franchir la porte de la maison. Entre la Vierge et Gabriel, un vase renferme une plante stylisée d'une espèce indéfinissable.

(15) La Visitation. — Marie et Élisabeth se rencontrent et se félicitent mutuellement de leur maternité miraculeuse ; une plante qui s'élève du sol montre que la scène se passe en plein air.

(16) La Nativité de l'enfant Jésus. — Comme à l'ordinaire dans l'art du XIII^e^ siècle, Marie est couchée ; son geste indique qu'elle s'occupe du nouveau-né, qui est emmaillotté et repose près d'elle. Joseph se tient près du lit ; on aperçoit le bœuf et l'âne traditionnels.

(17) Le réveil des bergers est ici représenté d'une manière très pittoresque. Un ange, la tête en bas, sort d'un nuage ; il parle à deux bergers entourés de leur troupeau et accompagnés d'un chien.

(18) Suivant désormais le récit évangélique, le verrier a consacré ce médaillon à la présentation de l'enfant Jésus au Temple. La scène est conçue suivant la formule habituelle aux XII^e^ et XIII^e^ siècles : au moment où Marie s'apprête à déposer le divin enfant sur l'autel, le vieillard Siméon le prend dans ses bras. Deux femmes nimbées sont présentes ; l'une tient un cierge ; l'autre est sans doute la prophétesse Anne.

Bien qu'ils évoquent deux épisodes successifs d'une même histoire, les trois médaillons dont se compose le registre situé au-dessus de celui que nous venons de décrire ne forment qu'une seule composition. A gauche (19), un roi est assis ; près de lui, trois hommes, également assis, consultent un livre en forme de *volumen* déroulé. Ce roi est Hérode ; les autres personnages sont les princes des prêtres et les scribes cherchant dans les Écritures où doit naître le Messie. A droite, nous voyons l'Adoration des mages (21) : l'un d'eux est à genoux ; il a enlevé sa couronne et s'apprête à offrir à l'enfant Jésus, qui est sur les genoux de sa mère, un objet qu'il tire d'un coffret ouvert. Entre ces deux scènes (20), sont représentés les deux autres rois mages. Tous deux sont tournés vers Hérode : l'un d'eux[1], lui montrant le groupe formé par Jésus et Marie, semble l'inviter à venir aussi adorer le Christ. On aperçoit dans le ciel l'étoile miraculeuse. Cette disposition originale a permis à l'artiste de varier les attitudes des personnages et leurs expressions ; toute la composition est singulièrement vivante.

Tandis que les enfants de Bethléem sont massacrés sur l'ordre d'Hérode, la sainte famille cherche un refuge en pays étranger. La fuite en Égypte (22) est représentée de la manière traditionnelle : Marie, qui tient dans ses bras l'enfant Jésus, est assise sur un âne ; Joseph, un paquet sur l'épaule, tient la bride, et se retourne vers la mère et l'enfant. A côté (23), nous voyons le massacre des Innocents. Deux hommes d'armes frappent de leurs épées les pauvres enfants que leurs mères s'efforcent en vain de soustraire à la mort. Un des bourreaux tient dans sa main la tête d'un enfant dont le corps décapité gît à terre. Hérode, assis, couronné, et tenant un sceptre (24), donne l'ordre du massacre ; un jeune homme armé d'un bâton est debout auprès de lui.

Ici s'arrête la série des faits légendaires ou historiques figurés dans notre verrière[2]. Le dernier médaillon, celui du sommet (25), représente, dit l'abbé Bulteau, Jésus bénissant la foule agenouillée. Cette « foule agenouillée » ressemble beaucoup, quoiqu'elle soit plus nombreuse, au groupe d'hommes que nous avons vu, dans un des panneaux inférieurs, près du guerrier portant sur son écu les armes de Champagne.

La restauration du vitrail, par Gaudin, a été achevée en 1904. Les filets de couleur, qui, au bas de la fenêtre, élargissent la bordure, ne datent que de cette époque.

1. Ce roi mage est à rapprocher de celui qui est dessiné dans l'album de Vilard de Honnecourt (pl. XXIV de l'édition phototypique de l'imprimerie Berthaud frères). Bien que les deux figures ne soient pas absolument identiques, nous pensons que leur ressemblance ne peut être l'effet du hasard.

2. On peut remarquer que Joachim, Anne et Joseph sont tantôt nimbés, tantôt sans nimbe. Marie est toujours nimbée ; Élisabeth, qui n'est représentée qu'une fois, est également nimbée.

XVII

LES SIGNES DU ZODIAQUE ET LES OCCUPATIONS DES MOIS

(Planches en noir XLVIII-LI ; fig. 21.)

Les sujets qui sont représentés au bas de ce vitrail et en constituent la *signature* ne sont pas faciles à interpréter. Ceux qui occupent les deux médaillons circulaires figurent également dans le vitrail voisin ; ici, ils sont bien accompagnés d'une inscription, mais cette inscription, énigmatique et en partie peu lisible, ne fait pas connaître tout ce qu'on désirerait savoir.

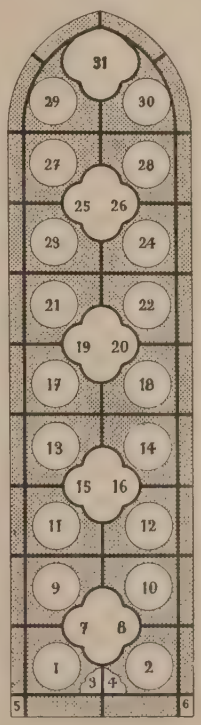


Fig. 21. — Baie XVII (les signes du Zodiaque et les occupations des mois).

Nous voyons d'abord des vignerons au travail (1). L'un est occupé à fouir la terre avec une houe ; quatre autres taillent une vigne. On pourrait croire que cette scène appartient à la suite des travaux des mois, représentés, avec les signes du zodiaque, dans le vitrail que nous décrivons. Il n'en est rien cependant ; la série est au complet sans ce tableau ; les mêmes vignerons, d'ailleurs, figurent au bas du vitrail voisin dont le sujet est tout différent.

Du côté opposé (2), le verrier a représenté un cavalier portant le costume de guerre et l'armement du commencement du XIII[e] siècle[1]. Son écu, dont le champ est d'azur et uni, est chargé d'une large bande blanche. Les bords de cette bande sont côtoyés par de doubles filets peints en grisaille, figurant sans doute des cotices, et le milieu est occupé par un ornement sinueux, également tracé au pinceau. De la main gauche, le guerrier tient une lance servant de hampe à un gonfanon à trois pointes où les mêmes armes sont répétées, et il lève la main droite vers un groupe composé de quatre ou cinq hommes. L'un d'entre eux est à genoux, les autres sont debout ; tous tendent les bras vers lui comme pour l'implorer ou l'acclamer. Comme dans le vitrail voisin, où l'on voit une scène tout à fait semblable, ces personnages paraissent être des moines ; il faut excepter cependant celui qui se tient derrière les autres : il porte en effet les cheveux longs et est revêtu d'un habit court qui laisse voir ses jambes garnies de bandes molletières.

1. La visière de son heaume cachait son visage ; une mauvaise restauration a, par la suite, substitué à cette visière un fragment de visage qui produit le plus mauvais effet.

C'est au bas de ce tableau que règne l'inscription à laquelle nous avons fait allusion. Elle est reproduite dans notre planche LI.

F. de Lasteyrie en a, le premier, donné la transcription. Benoît l'a également reproduite[1], avec plus de soin. L'abbé Bulteau n'a guère fait que copier le texte donné par Benoît. Avec eux nous lisons :

COMES : TEOBALD[VS]·DAT...
AD : PRECES : COMITIS.....

Ces mots sont d'une lecture indiscutable. Il s'agit donc d'une donation faite par un comte Thibault à la prière d'un autre comte. A la suite du dernier mot, on voit les lettres suivantes :

TICEENSIS

F. de Lasteyrie a lu : *p[er]ticensis*, Benoît : *p[er]ticencis* ; et ont identifié le personnage avec Thomas, comte du Perche, mort en 1217. Nous ne pouvons distinguer le *P* barré [= *per*] que semblent avoir vu ces auteurs ; la place où se trouvait cette lettre est occupée par un plomb fort épais qui n'est peut-être là que depuis la dernière restauration. Malgré cela, et bien qu'il y ait deux *E* dans l'avant-dernière syllabe, nous pensons qu'il faut bien lire *perticensis*.

Ainsi que l'ont reconnu tous ceux qui ont étudié la question, ce comte du Perche ne peut guère être que le comte Thomas, de la famille des Rotrou. Thomas, âgé de sept ans, succéda en 1202 à son père, le comte Geoffroy IV, et, ayant accompagné le prince Louis de France dans sa malheureuse expédition d'Angleterre, fut tué, en 1217, à la bataille de Lincoln. Après lui, le comté du Perche passa à son oncle Guillaume, évêque de Châlons-sur-Marne, et fut démembré à la mort de ce dernier (1226). Le titre de comte du Perche, qui, du reste, ne correspondait plus à une situation réelle, semble n'avoir été repris que plus tard, par Thibault le Grand, comte de Champagne[2].

Quant au comte Thibault, auteur de la donation relatée dans l'inscription, il est également facile à identifier. Au cours de la première moitié du XIII^e^ siècle, deux comtes de ce nom ont possédé les armoiries décrites, qui sont celles de la maison de Champagne : Thibault le Jeune, ou le Lépreux, comte de Chartres, mort en 1218, et Thibault le Grand, comte de Champagne (celui que nous avons déjà mentionné), le poète, qui devint roi de Navarre en 1234 et mourut à Pampelune en 1253.

Thibault de Champagne ne peut être le guerier du vitrail : né en 1201 ou 1202, il avait tout au plus seize ans lorsque mourut le comte Thomas. Le personnage représenté, et mentionné dans l'inscription, ne peut donc être que le comte de Chartres, Thibault le Jeune, cousin issu de germain du précédent.

1. *Annuaire du département d'Eure-et-Loir pour 1845*, p. 408.

2. Cf. Souchet, *Histoire du diocèse et de la ville de Chartres*, I, p. 96 et 97 ; O. des Murs, *Histoire des comtes du Perche de la famille des Rotrou*, p. 554-640 ; L. & R. Merlet, *Dignitaires de l'Église de Chartres*, p. 105.

La seule difficulté qu'on puisse opposer à cette identification est celle-ci : les armoiries du guerrier qui figure dans le vitrail sont *pleines*, c'est-à-dire sans brisure, telles qu'elles étaient portées par les membres de la branche aînée, à laquelle appartenait Thibault le Grand. Si le verrier avait entendu représenter le comte de Chartres, ne lui aurait-il pas donné un écu semé de croisettes d'argent, comme celui que porte le même personnage dans les hautes verrières du chœur[1] ?

F. de Lasteyrie a déjà répondu à cette objection. Il eût été bien difficile, sinon impossible, aux verriers du XIII^e^ siècle, qui ne faisaient pas encore usage de verre doublé, de représenter un semis de croisettes sur un champ aussi peu étendu. Faute d'espace, l'artiste a renoncé à reproduire la brisure. Il a pris, d'ailleurs, la liberté de figurer d'une manière toute conventionnelle les cotices, qui devraient être d'or.

L'inscription mentionne donc une donation faite par le comte Thibault, à la prière du comte Thomas, c'est-à-dire à une époque qui n'est certainement pas postérieure à 1218 et ne peut être de beaucoup antérieure à cette date. Mais quel est l'objet de cette donation ? Est-ce le vitrail lui-même ? Cela paraît bien douteux, et ceux qui l'ont pensé ne se sont exprimés, le plus souvent, qu'avec réserves. Après le mot *dat*, on distingue parfaitement les lettres HO ; celle qui suit n'est plus identifiable. Le mot *vitrail* se traduit toujours par un nom féminin[2] ; s'il s'agissait d'une donation de vitraux, il y aurait sans doute *hanc*, ou *has*, et non *ho*[*c* ?]. .

Benoît a lu ensuite : VESPO... VINERVS. Cette lecture est en partie fautive. Il y a bien, sur un fragment, les lettres VE précédées d'un point de séparation ; puis, sur un autre fragment, assez mal posé, un S et une autre lettre, probablement un *p* barré [=*per*]. Plus bas, au-dessus des lettres ICE de la ligne inférieure, et sur le même morceau de verre que ces lettres, on aperçoit une courbe qui pourrait bien avoir fait partie d'un *O*. Enfin, à l'extrémité de la ligne, sur la même pièce que la fin du mot *perticeensis*, on lit très distinctement : VINERVS.

Nous renonçons à trouver un sens satisfaisant à cette partie de l'inscription, en partie bouleversée par des restaurations maladroites, et qui, d'ailleurs, a fort bien pu présenter des incorrections dès l'origine, puisque les syllabes *vinerus*, conjointes, et peintes sur la même pièce, ne sont ni un mot, ni une partie de mot appartenant à la langue latine[3].

Cependant, rapprochées du médaillon où l'on voit des hommes occupés à travailler

1. Nous traiterons plus longuement les questions héraldiques et généalogiques relatives à la maison de Champagne à propos des verrières du chœur (baies CXXVII-CXXIX).

2. « Vitrea » (épitaphe de l'évêque Thierry, nécrologes chartrains, ms. de Saint-Martial de Limoges ; cf. p. 2 et 3, 6) : « has III » (baies CLV-CLVII) ; « vitra » (vitrail de Bourges) ; « vitraria » (contrat de 1317 ; cf. p. 20).

3. Les inscriptions du vitrail de saint Silvestre (baie XXX), parfaitement correctes, ont été exécutées avec un soin particulier et sous la direction d'une personne lettrée. Mais ce sont des exceptions ; en dehors de ce cas, les inscriptions tracées par les verriers, qui ne comprenaient probablement pas toujours les modèles qu'ils devaient reproduire, présentent de très nombreuses incorrections. Confusion entre lettres semblables : MAHASES pour MANASES (baie CXLV), BVTIFAR pour PVTIFAR (baie LXI) ; omission de lettres (surtout dans le cas de lettres répétées) : FEBRVS pour FEBRVVS (dans le présent vitrail) ; transpositions de lettres ou de syllabes : LESCINE pour LI CESNE (baie XL) ; etc. Le second *e* de *perticeensis* ne doit-il pas appartenir à la première ligne et compléter le mot *vinee* ?

dans une vigne (*vinea*), ces syllabes nous suggèrent une hypothèse. Le vitrail pourrait avoir été destiné à perpétuer le souvenir de la donation, faite à un établissement religieux, d'une propriété plantée de vignes. Bien que nous ayons vainement cherché la trace d'une donation de ce genre dans les cartulaires des chapitres ou des abbayes du diocèse de Chartres, la supposition, à notre avis, reste vraisemblable. Personne n'ignore qu'au moyen âge, et jusqu'à une époque très voisine de la nôtre, la culture de la vigne était beaucoup plus répandue dans nos régions qu'elle ne l'est aujourd'hui. Thomas, d'ailleurs, fut un grand bienfaiteur des monastères du Perche ou du pays chartrain[1]. Le vitrail aurait été donné, non par le comte Thibault, agissant au nom du comte du Perche, vivant ou mort, mais par les religieux représentés devant lui.

Nous ne savons comment interpréter la scène suivante, qui, comme celles qui viennent d'être décrites, semble appartenir à la *signature*. Au bas du vitrail, sur un fond prélevé sur la mosaïque, le verrier a dessiné une scène que nous renonçons à expliquer. A gauche (3), sous une arcade évoquant probablement l'intérieur d'une église, un personnage profondément incliné tient des deux mains un objet que l'abbé Bulteau a pris pour la vis d'un pressoir, mais que nous pensons ne pouvoir être autre chose que la corde d'une cloche ; l'attitude du sonneur au moment où la corde est au bas de sa course est parfaitement rendue[2]. De l'autre côté (4) sont deux individus en habit court, portant des bâtons. A ses cheveux longs et à ses molletières, nous croyons reconnaître dans le plus grand le personnage qui, dans le médaillon voisin, se tient en arrière des religieux représentés devant le comte Thibault.

Enfin, avant de passer à la description du reste du vitrail, signalons, au bas, dans les angles de la bordure (5 et 6), deux petits personnages dont on n'aperçoit que le buste. Ce sont encore des vignerons ; ils ont la houe sur l'épaule.

Avec les vingt-trois panneaux inégaux délimités par son armature, notre vitrail ne se prêtait guère à la représentation d'un calendrier figuré. Le verrier s'est habilement tiré de la difficulté. Après avoir réservé les deux médaillons circulaires du bas pour la signature, et celui de la pointe pour y représenter le Christ, il a eu à sa disposition seize petits médaillons répartis en deux rangées verticales, sur les côtés ; et quatre grands médaillons dans l'axe de la fenêtre. En divisant en deux parties chacun de ces grands médaillons, il a obtenu la place de vingt-quatre tableaux, ce qui lui a permis de représenter les travaux des douze mois (côté gauche), et les douze signes du zodiaque (côté droit). Les deux tableaux se rapportant au même mois occupent donc tantôt deux petits médaillons, tantôt les deux moitiés d'un grand ; ils sont toujours à la même hauteur.

Il est à noter que l'auteur du vitrail a attribué à chaque mois le signe dans lequel le soleil entre au courant de ce mois, et non celui où il se trouve au début. Ainsi, le premier janvier, le soleil est encore dans la constellation du Sagittaire, mais, comme il pénètre le

1. Cf O. des Murs, *Histoire des comtes du Perche de la maison des Rotrou*, pp. 555-589 et 662.

2. Ne s'agirait-il pas d'une scène d'investiture *per cordam signi* ? (Cf. Archives départementales d'Eure-et-Loir, H 2514.)

18 du même mois dans celle du Verseau, c'est ce dernier signe que nous trouvons au début de la série.

Nous allons décrire simultanément les deux côtés du vitrail, en suivant l'ordre des mois.

(7) I. Janvier (IANVARIVS). — Le plus souvent, les imagiers ont représenté à cette place un homme assis devant une table bien garnie ; cet homme est parfois Janus *bifrons* lui-même. Ici, c'est également Janus ; mais, au lieu de festoyer, il ouvre les deux battants d'une porte. Il a trois visages, un de face et deux de profil. « Réfléchissant, dit E. Mâle, que Janus, avec ses deux visages, ne figurait que deux moments de la durée, le passé et l'avenir, les artistes imaginèrent de lui en donner un troisième pour signifier le présent : maladroite innovation qui n'eut pas grande fortune, puisqu'on ne pourrait en signaler que deux ou trois exemples[1]. » Dans son *Étude iconographique sur les calendriers figurés de la cathédrale de Chartres*, l'abbé Bulteau donne une autre explication. Il suppose au personnage un quatrième visage, tourné par derrière et par conséquent invisible, et voit là une persistance d'un type antique de Janus *quadrifrons*[2].

(8) Le Verseau. — C'est un homme légèrement vêtu, les jambes et les bras nus, versant le contenu d'une urne. Son attitude s'adapte très élégamment à la forme du demi-médaillon. Au bas, il reste un débris d'inscription : ...RVS (peut-être un reste du mot *aquar*[*i*]*us*.

(9) II. Février (FEBRVS [pour Februus]). — Un homme est confortablement assis devant une vaste cheminée où flambe un grand feu. Ses pieds nus sont posés sur le bord du foyer, et il tend ses mains ouvertes vers la flamme. Une cruche est posée à terre à côté de lui, et le tisonnier est à portée de sa main.

(10) Les Poissons (PISCES). — Ils sont représentés de la manière ordinaire, posés en sens inverse, avec un lien réunissant leurs bouches.

(11) III. Mars (MARCIVS). — Un homme bien vêtu et encapuchonné taille une vigne aux sarments recourbés.

(12) Le Bélier (ARIES). — L'animal est debout au milieu de quelques arbres.

(13) IV. Avril (APRILIS). — En se reportant à notre croquis, on voit que le verrier a interverti les mois d'avril et de mai. Nous ne savons la cause de cette particularité, qui semble voulue ; en tout cas, on ne peut attribuer l'interversion à une erreur de pose, puisque les panneaux n'ont pas la même forme. Le mois d'avril est personnifié par une femme debout, entre deux arbres fleuris, tenant un bouquet de chaque main.

(14) Le Taureau (TAVRVS). — Comme le Bélier, il est entouré d'arbres.

(15) V. Mai (MAIVS). — Un homme équipé en guerrier, tenant une lance à laquelle est attaché un gonfanon, fait paître son cheval.

(16) Les Gémeaux (GEMINI). — Entièrement nus, ils se donnent la main.

1. E. Mâle, *Art religieux au XIII^e siècle*, p. 91.

2. On ne cite plus d'exemples antiques de ce type, mais il a sûrement existé. Cf. Daremberg et Saglio, *Dictionnaire des antiquités grecques et romaines*, V, p. 614 et 615.

(17) VI. Juin (IVLIVS [*sic*, pour *Iunius*]). — Un homme fauche un pré.

(18) L'Écrevisse (CANCER). — C'est un animal de couleur rougeâtre, ressemblant assez à un crabe monstrueux.

(19) VII. Juillet (IVNIVS [*sic*, pour *Iulius*[1]]). — Un moissonneur coupe du blé avec une faucille.

(20) Le Lion (LEO).

(21) VIII. Août (AVGVSTVS). — L'inscription est tracée sur une bande verte, au bas du sujet. Après la moisson, c'est le battage du blé. Un paysan, qui, pour travailler plus à l'aise, n'a gardé que ses braies, bat du blé au fléau. Des gerbes sont déposées autour de lui, ainsi que divers instruments aratoires.

(22) La Vierge (VIRGO). — Femme tenant un bouquet de chaque main.

(23) IX. Septembre (SEPTENBER). — Ici encore, l'inscription est sur fond vert, ce qui la rend peu visible. Deux vignerons foulent le raisin dans une cuve. Une vigne étend ses pampres au-dessus d'eux.

(24) La Balance (LIBRA). — Le médaillon représente une femme tenant une balance.

(25) X. Octobre (OCTOBER). — Dans d'autres calendriers figurés, on voit ici le semeur. Le verrier chartrain a représenté la suite des vendanges ; à cheval sur un tonneau, un homme y verse du vin.

(26) Le Scorpion (SCORPIO). — Animal de couleur verdâtre, à queue pointue.

(27) XI. Novembre (DECENBER [*sic*, pour *November*]). — Un homme assomme un porc du revers d'une hache, tandis que l'animal se baisse pour manger de la nourriture répandue à terre. Comme c'est le plus souvent au mois de décembre que les monuments et les textes attribuent cette opération, on peut se demander si ce médaillon n'avait pas été primitivement destiné au mois de décembre. En le faisant passer au mois de novembre, on aurait négligé d'en changer l'inscription. L'homme à table du mois suivant pourrait bien avoir été d'abord destiné au mois de Janvier.

(28) Le Sagittaire (SAGITTARIVS). — C'est un centaure tenant d'une main un arc et de l'autre des flèches.

(29) XII. Décembre (DECENBER). — Un personnage est assis devant une table chargée de mets parmi lesquels on distingue des poissons et la hure d'un porc.

(30) Le Capricorne. — Animal semblable à une chèvre pour la partie antérieure du corps, et se terminant en queue de poisson. Il broute la verdure d'un arbuste. Pas d'inscription, mais le tracé des plombs, dans le fond bleu du médaillon, laisse supposer qu'il a pu en exister une, au-dessus de la figure.

Les représentations des travaux des mois, dans les œuvres d'art du moyen âge, tout en s'accordant sur certains points, présentent cependant d'assez notables différences. Sans

1. Le verrier du XIII[e] siècle est peut-être responsable de l'interversion des deux inscriptions, mais il se peut aussi que cette interversion date seulement d'une restauration faite sans assez de soin. Pintard, dont le témoignage est, il est vrai, suspect, attribue à chaque inscription sa place normale. Avant la dernière restauration, le mot *Iulius* était à l'envers, ce qui dénotait un remaniement (Bulteau, *Etude iconographique sur les calendriers figurés de la cathédrale de Chartres*).

aller chercher des exemples bien loin, nous nous contenterons de faire remarquer que les scènes sculptées au portail royal et au porche nord de notre cathédrale ne correspondent pas plus à celles que nous venons de décrire qu'elles ne se correspondent entre elles[1]. Le verrier n'a pas non plus suivi servilement les vers souvent cités[2] :

Janvier :	Poto.
Février :	Ligna cremo.
Mars :	De vite superflua demo.
Avril :	Do gramen gratum.
Mai :	Mihi flos servit.
Juin :	mihi pratum.
Juillet :	Foenum declino.
Août :	Messes meto.
Septembre :	Vina propino.
Octobre :	Semen humi iacto.
Novembre :	Pasco sues.
Décembre :	Immolo porcos.

Notre vitrail ne traduit pas non plus d'une manière exacte les vers suivants que nous trouvons dans nos manuscrits liturgiques chartrains[3] :

Pocula *Ianus* amat — et *Februus* algeo clamat —
Martius arva fodit — *Aprilis* florida prodit —
Ros et frons nemorum *Maio* sunt fomes amorum —
Dat *Iunius* foena — *Iulio* resecatur avena —
Augustus spicas — *September* colligit uvas —
Seminat *October* — spoliat virgulta *November* —
Quaerit habere cibum porcum mactando *December*.

Si le verrier s'est conformé à l'ordre de quelque texte, ce texte reste encore à découvrir.

Au sommet de la fenêtre (31), le Christ, assis sur un trône, entre deux flambeaux, bénit de la main droite et tient un livre de la main gauche. L'*alpha* et l'*oméga* sont suspendus à droite et à gauche de son visage.

La verrière a été restaurée par la maison Gaudin, en 1905.

1. Bulteau, *Etude iconographique sur les calendriers figurés de la cathédrale de Chartres* (S. A. E.-L., *Mém.*, VII, p. 197) ; R. Merlet et Clerval, *Un manuscrit chartrain du XI^e siècle*, p. 9.

2. Bulteau, *op. cit.* ; M. F. de Guilhermy, *Description archéologique des monuments de Paris*, p. 65 ; E. Mâle, *op. cit.*, p. 96.

3. L'abbé Bulteau cite ces vers d'après un bréviaire du XV^e siècle de la bibliothèque de Valenciennes. Nous les avons rencontrés dans les manuscrits chartrains suivants : Psautier de Saint-André de Chartres, XIV^e siècle (bibliothèque de M. Denisart, à Chartres) ; missel chartrain, XIV^e siècle (Chartres, ms. 530) ; psautier chartrain, XIV^e siècle (Chartres, ms. 527) ; bréviaire chartrain, XV^e siècle (Chartres, ms. 567) ; missel de Saint-Jean-en-Vallée, XV^e siècle (Chartres, ms. 584) ; bréviaire de Saint-Cheron, XV^e siècle (Chartres, ms. 556).

Les variantes sont insignifiantes, sauf celle-ci, que nous n'avons trouvée que dans le psautier de Saint-André :

Providet hic victum sibi dum sus suscipit ictum.

Ces vers remplacent, à partir du XIV^e siècle, d'autres vers sur les signes du Zodiaque :

Principium Iani... etc.

XVIII

LE CRUCIFIX

(Planche en noir LII ; planche coloriée IX.)

L'image du Christ en croix occupe la partie centrale de cette petite rose. La tête du Sauveur est entourée du nimbe crucifère ; son corps, sans avoir la forme contournée qu'il prendra au XIV^e^ siècle, est légèrement incurvé. La croix est verte, comme elle l'est souvent aux XII^e^ et XIII^e^ siècles : « O crux, *viride* lignum... [1] »

Deux hommes se tiennent aux côtés du Christ, l'un lui présente l'éponge imbibée de vinaigre ; l'autre lui perce le côté droit d'un coup de lance.

D'autres personnages sont représentés dans les croissants qui accompagnent le disque central. A droite de Jésus, c'est Marie ; puis de l'autre côté, saint Jean, un livre à la main. A la partie supérieure de la rose, au-dessus du titre de la croix, sur lequel on ne peut rien lire, on aperçoit deux anges. Enfin, les deux petits personnages qui se tiennent au pied de la croix, vêtus simplement de suaires et représentés dans une attitude suppliante, sont probablement Adam et Ève [2].

La verrière a été restaurée, en 1905, dans les ateliers de M. Gaudin.

XIX

GRISAILLE. L'ANNONCIATION

(Planches en noir LIII et LIV.)

Cette grisaille, dont le style accuse le XIV^e^ siècle, se compose d'un grand nombre de panneaux formés de losanges ornés de motifs végétaux, feuilles, fleurs ou vrilles rayonnant autour d'un petit disque central renfermant parfois une fleur de lis. Les losanges sont délimités par un treillage souligné par les plombs. Le tout est rehaussé de jaune d'argent. Cette décoration se retrouve, presque identique, dans la grisaille du chanoine Thierry [3], et dans certaines verrières de Saint-Piat [4]. Un « fermillet », dont le centre est accusé par une touche de couleur, occupe le milieu de chaque panneau.

Vers le haut du tiers inférieur du vitrail, le verrier a représenté l'Annonciation. L'ange

1. Cf. p. 157.
2. Cf. notre description du vitrail de la baie LIX.
3. Baie X.
4. Voir par exemple la figure 5 (*a* et *b*) qui accompagne notre étude sur les vitraux de la chapelle Saint-Piat (S. A. E.-L., *Mém.*, XV, p. 43).

est debout, à gauche du spectateur; il tient une banderole sur laquelle on lit : AVE MARIA GRATIA PLENA. Encadré dans les boucles d'une chevelure colorée au jaune d'argent, son visage, dessiné avec beaucoup d'art, est dans un état de conservation qui ne laisse rien à désirer. Le manteau est fait d'un verre rouge foncé dont on trouve de nombreux échantillons dans la vitrerie de Saint-Piat.

Depuis la dernière restauration, l'attitude de l'ange ne se comprend plus : bien que ses pieds ne semblent pas toucher le sol, il ne vole pas, il marche en l'air. Antérieurement à 1918, on voyait sous ses pieds quelques restes d'un sol couvert de petites plantes; ils ont disparu et ont été remplacés par des losanges semblables à ceux qui forment le fond.

De l'autre côté, Marie reçoit l'annonce de sa maternité divine. Elle s'est levée; on aperçoit derrière elle un fauteuil orné de motifs d'architecture. Son attitude exprime le recueillement et la soumission[1]. Il est fâcheux que sa tête primitive ait disparu; on voit à la place une tête, datant vraisemblablement du XVI^e^ siècle, qui se raccorde assez mal avec le reste de la figure.

Entre les deux personnages, un vase posé à terre renferme un lis en fleurs.

La bordure du vitrail, côtoyée par un filet vert, du côté intérieur, et, du côté extérieur, par un filet incolore, est formée de petits carrés séparés les uns des autres par des échelons rouges. Ces carrés sont ornés alternativement d'une fleur de lis jaune sur fond bleu et de chaînes stylisées, posées en orle, en croix et en sautoir, enlevées sur fond de grisaille et colorées en jaune. Ce sont les éléments des armes de France et de Navarre.

Ces motifs héraldiques, évidemment, ont été placés là en mémoire d'une donation; mais, comme on les rencontre dans les armoiries de plusieurs rois ou seigneurs, nous croyons impossible d'identifier avec certitude le donateur.

Par son mariage avec la reine Jeanne (1284), Philippe le Bel devint roi de Navarre, et garda ce titre jusqu'à la mort de son épouse (1305). Il fit usage, pendant ce temps, d'un contre-sceau représentant un écu parti de France et de Navarre[2].

Louis le Hutin[3], Philippe le Long[4], Charles le Bel[5], rois de France et de Navarre, firent figurer sur leur contre-sceau les armes de France pleines, mais au milieu d'un entourage rappelant les chaînes de Navarre. Le père Anselme leur attribue un blason écartelé de France et de Navarre. Louis le Hutin, qui avait été roi de Navarre (1305) avant d'être roi de France (1314), faisait encore usage en 1315 d'un contre-sceau où l'on voyait un écu parti de France et de Navarre[6].

En 1328, au début du règne de Philippe de Valois, la Navarre passa à Jeanne II, fille de Louis le Hutin, mariée, depuis 1318, à Philippe III, comte d'Évreux. Le père Anselme

1. L'attitude de la Vierge est absolument identique dans un vitrail de Saint-Ouen de Rouen.
2. Douët d'Arcq, *Collection de sceaux*, n° 47 (1288).
3. *Ibid.*, n^os^ 49 et 50. Louis le Hutin a été représenté plusieurs fois avec des vêtements aux armes de France et de Navarre ; par exemple dans les manuscrits français 13561 et 13568 de la Bibliothèque Nationale.
4. *Ibid.*, n° 51.
5. *Ibid.*, n^os^ 52 et 53.
6. *Ibid.*, n° 11382 (1315).

attribue à Jeanne un blason écartelé de Navarre et de France[1]. Nous n'avons pu contrôler cette assertion; ce qui est sûr, c'est que Jeanne, après son mariage, fit usage, sur son contre-sceau[2], des mêmes armes que son mari[3]; on y voit un écu écartelé d'Évreux — c'est-à-dire de France, avec une brisure consistant en une cotice componée d'argent et de gueules — et de Navarre. Devenue veuve en 1343, elle mourut en 1349.

Sa fille Blanche épousa en 1349 Philippe de Valois, qui mourut l'année suivante (1350); cette alliance réunit encore une fois sur le même blason les lis de France et les chaînes de Navarre[4].

L'écu écartelé de Navarre et d'Évreux fut porté par les autres enfants de Philippe et de Jeanne, notamment par Charles le Mauvais, roi de Navarre après sa mère (1349), mort en 1386, et par la postérité de ce dernier[5].

Nous ne pensons pas que notre grisaille remonte jusqu'à Philippe le Bel ni même probablement jusqu'à Louis le Hutin; nous la croyons par contre antérieure à l'époque de Charles le Mauvais, qui, d'ailleurs, à la différence de la plupart des autres personnages cités, n'est pas mentionné dans l'histoire religieuse chartraine. Son style, tout à fait analogue à celui de la grisaille du chanoine Thierry, commandée en 1328, dénote une époque voisine de cette date; nous l'attribuerions volontiers au second quart, ou, au plus tard, au milieu du XIV^e^ siècle. On est donc amené à supposer, avec toute vraisemblance, qu'elle a été offerte soit par Philippe d'Évreux et sa femme Jeanne de France, reine de Navarre, soit par leur fille Blanche, soit par Philippe de Valois, devenu, en 1349, le mari de cette dernière. Il est à noter que la reine Blanche avait fait en la cathédrale de Chartres une fondation pour le repos de l'âme de ses parents[6].

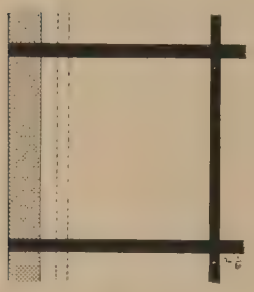


Fig. 22. — Détail de l'armature de la baie XIX.

La verrière qui, avant le XIV^e^ siècle, occupait la baie où se trouve celle que nous avons décrite a disparu sans laisser aucun souvenir. Notons cependant que l'armature garde la trace d'un état antérieur à l'état actuel. La bordure de la grisaille n'est pas indépendante; elle fait corps avec les panneaux qu'elle longe. Primitivement, comme dans la plupart des vitraux du XIII^e^ siècle, il existait une bordure, plus large que la bordure actuelle, limitée du côté intérieur par des barreaux aujourd'hui disparus, dont la position est indiquée par les lignes pointillées sur le croquis ci-joint (fig. 22). L'existence de mortaises, devenues inutiles, dans les barres transversales, ne laisse aucun doute à cet égard. Il est possible qu'on ait, au XIV^e^ siècle, substitué la grisaille à un vitrail légendaire pour obtenir plus de lumière.

Notre grisaille, en verres beaucoup plus minces que ceux des vitraux du XIII^e^ siècle,

1. *Histoire généalogique*, I, p. 282.
2. Douët d'Arcq, *op. cit.*, n° 11386 (1336).
3. *Ibid.*, n° 11384 (1339) et n° 11385 (1340).
4. *Ibid.*, n° 164 (1368) et 165 (1395).
5. Le P. Anselme, *Histoire généalogique*, I, p. 279-282; Douët d'Arcq, *op. cit.*, n^os^ 11387-11391.
6. *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres*, III, p. 158; A. Molinier, *Obituaires de la province de Sens*, II, p. 150.

était en mauvais état en 1918. Elle renfermait un très grand nombre de pièces étrangères, et même un panneau entier (au-dessous de celui qui occupe la pointe de l'arc brisé), réintégré depuis dans la fenêtre de la chapelle Vendôme[1]. Les plombs primitifs avaient totalement disparu. La dernière restauration, exécutée en 1922 par la maison Gaudin, a donc nécessité l'introduction d'une très forte quantité de pièces neuves.

XX

GRISAILLE

(Planches en noir LV et LVI.)

Bien des visiteurs, avant 1918, sont passés devant cette grisaille sans se douter qu'ils avaient sous les yeux un des plus charmants spécimens de l'art décoratif du XIV^e^ siècle. Elle avait été, en effet, tellement défigurée par des réparations grossières qu'il fallait l'œil averti d'un connaisseur pour y découvrir autre chose que du verre sali! Une foule de pièces avaient été remplacées par des morceaux quelconques de grisaille venant d'ailleurs, ou, tout simplement, par du verre à vitres ; et, sans doute pour « harmoniser » l'ensemble, un vitrier en avait barbouillé toute la surface de peinture blanche. Aujourd'hui, grâce à la restauration exécutée en 1922 dans les ateliers de M. Gaudin[2], la verrière a retrouvé son aspect primitif. Elle renferme, comme c'était inévitable, beaucoup de pièces neuves ; mais ces pièces, habilement patinées, ne tranchent pas trop sur les anciennes.

Le dessin de cette verrière n'a pas la noblesse et la valeur décorative qui caractérise celui des grisailles du XIII^e^ siècle ; mais il est d'un art plus délicat, qui conviendrait mieux, d'ailleurs, à des vitrages placés moins haut. L'artiste a utilisé avec un goût parfait des éléments empruntés au règne végétal.

Le lacis aux formes variées des grisailles de l'époque précédente est devenu un simple treillage dont les bandes s'appuient, d'un côté, sur les plombs qui cernent les losanges. Au lieu d'orner sa composition de formes végétales très stylisées et à peine reconnaissables, le peintre-verrier a copié la nature de plus près ; il a fait serpenter dans le treillage losangé des lianes souples garnies de feuilles à trois lobes dessinées d'une main sûre et avec la plus grande adresse. Son œuvre rivalise avec les plus belles grisailles de Saint-Ouen de Rouen, où beaucoup de fenêtres possèdent une décoration analogue.

Le milieu de chaque panneau est relevé par un « fermillet » comprenant, au centre, un petit disque coloré, et quatre feuilles peintes en grisaille et jaune sur les pièces

1. Cf. p. 179, note 1.

2. Deux panneaux, dont l'état nécessitait une restauration, avaient été déposés, dès le mois d'avril 1918, par les soins de M. Lorin. En raison des circonstances, ils n'ont été réparés qu'en 1922, par M. Gaudin.

voisines de ce centre. Le treillage est coloré en jaune. Les hachures croisées, en usage au XIIIe siècle, n'apparaissent plus nulle part; mais les grosses tiges sont détachées du fond par un léger glacis de grisaille.

La bordure, simple comme il convient, est faite de feuilles jaunes sur fond rouge, entre deux filets bleus.

Il manquait, avant la dernière restauration, deux panneaux; l'un au-dessous de celui qui occupe la pointe de la fenêtre; l'autre au-dessus du panneau inférieur de la colonne médiane. Tous deux avaient été remplacés par des fragments du vitrail de la chapelle Vendôme [1].

L'armature présente la même particularité que celle de la baie XIX.

XXI

LE CHRIST ET LES QUATRE ANIMAUX

(Planche en noir LVII.)

La surface de cette petite rose comprend un disque central, quatre lobes et quatre écoinçons.

Au centre est une image du Christ. Jésus, assis sur un trône, bénit de la main droite; de la main gauche il tient une croix. Un livre ouvert est posé sur son genou gauche. Sa tête est entourée du nimbe crucifère. Cette image est assez semblable à celle du « Dieu de majesté », que l'on trouve, en tête du Canon, dans les anciens missels.

Autour du Christ figurent les symboles des quatre évangélistes : l'homme de saint Matthieu (au-dessus), le lion de saint Marc (à gauche du spectateur), le bœuf de saint Luc (au-dessous), l'aigle de saint Jean (à droite). Tous les quatre sont nimbés et ailés.

Ces figures, appartenant incontestablement au XIIIe siècle et exécutées dans le même atelier que les vitraux légendaires du déambulatoire, sont d'un excellent style. Elles paraissent trop opaques, parce qu'elles se détachent sur un fond incolore de losanges décorés de motifs végétaux exécutés en grisaille et tout à fait semblables à ceux qui garnissent la surface de la verrière voisine où est représentée l'Annonciation [2]. Chacun des écoinçons, également en grisaille, est rehaussé d'une touche de couleur.

Il est évident que la vitrerie de notre rose date de deux époques. Les sujets du XIIIe siècle étaient primitivement placés sur un fond coloré; ils ont été remontés sur un fond de grisaille à l'époque où les deux lancettes situées au-dessous ont reçu les verrières qu'on y voit aujourd'hui.

1. Cf. p. 179, note 1.

2. Baie XIX.

XXII

GRISAILLE

(Planche en noir LVIII.)

Du vitrail légendaire qui occupait primitivement cette baie, il ne reste plus que l'armature. Les panneaux du XIII^e^ siècle ont entièrement disparu; on leur a substitué des vitrages incolores décorés assez sommairement en grisaille rehaussée de jaune.

Les motifs d'ornement forment un semis dans les panneaux lobés situés sur les côtés, et garnissent les angles des panneaux carrés traversés par l'axe de la fenêtre. Chaque motif couvre quatre pièces.

Le milieu de chacun des panneaux carrés était autrefois occupé par un petit médaillon circulaire de dix-huit centimètres de diamètre.

Deux de ces médaillons (au bas et au milieu de la fenêtre) ont disparu[1]; un autre (au milieu du deuxième panneau en partant du bas) n'est orné que d'une chemisette chartraine d'un travail assez grossier. Les deux autres renferment de petits sujets, traités en grisaille et jaune sur une seule pièce de verre, qui semblent finement exécutés, mais sont placés beaucoup trop haut pour qu'on puisse juger de leur mérite. Une image de saint Pierre est peinte sur l'un de ces médaillons (au milieu de l'avant-dernier panneau carré vers le haut de la fenêtre).

On ne voit que la tête de l'apôtre, qui est barbu et pourvu de longs cheveux; le visage se présente de profil. On lit sur le fond[2] :

S
PIE
RR

Le disque qui occupe le milieu du panneau carré le plus rapproché de la pointe de la fenêtre est encore moins facile à observer, en raison des proportions plus réduites du sujet. En s'aidant de bonnes jumelles, on arrive à y distinguer un personnage assis, barbu et nimbé, lisant dans un livre qu'il tient de la main droite. Sa main gauche s'appuie sur un long bâton; il est coiffé d'un chapeau dont le bord retroussé est orné d'une coquille. A ces détails, il est facile de reconnaître l'apôtre saint Jacques le Majeur.

Il est bien douteux que ces sujets, placés beaucoup trop haut, aient été peints pour

1. Nous croyons savoir que le médaillon du bas de la fenêtre, représentant une tête de personnage biblique, n'a disparu qu'à une époque assez peu éloignée.

2. Bulteau a lu (par les yeux du chanoine Brou) : *S. Pie, p[ontife] r[omain]*, et a pensé qu'il s'agissait de saint Pie V. Cette première erreur l'a induit en une seconde : en raison de la date de la canonisation de saint Pie V (1712), il a cru devoir attribuer au XVIII^e^ siècle la grisaille en question, ainsi que celle de la fenêtre voisine (*Petite Monographie*, p. 128).

être mis là où nous les voyons. Il existe au musée de Chartres, ainsi que dans diverses collections publiques et privées, des médaillons tout à fait analogues pour leur forme, leurs dimensions et leur facture. Nous pensons que ces sujets, aux XVI^e^ et XVII^e^ siècles, se trouvaient dans le commerce, ce qui permettait à de simples metteurs en plomb, pour peu qu'ils fussent doués d'un peu de goût, de créer des vitrages ayant un certain caractère artistique.

La bordure est faite de rinceaux de grisaille rehaussée de jaune, avec fleurs et fruits de couleur. La partie inférieure n'existe plus; elle a été remplacée par un fort solin de maçonnerie.

Le style de la verrière dénote une main de la fin du XVI^e^ siècle ou du commencement du XVII^e^. Nous regardons comme assez probable que le vitrail légendaire a été sacrifié pour éclairer les groupes de la clôture du chœur situés en face, parmi lesquels se trouve celui de la Chananéenne, qui porte la signature de T. Boudin et la date de 1612.

Les panneaux du champ de la verrière sont en très mauvais état. Beaucoup de pièces peintes ont disparu et ont été remplacées par du verre blanc barbouillé de peinture. Une restauration serait nécessaire pour mettre en valeur cette verrière, qui, pour être très inférieure, au point de vue de l'effet décoratif, à celles des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, n'est cependant pas dénuée d'intérêt. Il est à souhaiter que les petits médaillons décrits plus haut soient transportés vers le bas de la fenêtre[1].

XXIII

GRISAILLE

(Planche en noir LVIII.)

Le vitrail légendaire du XIII^e^ siècle qui occupait primitivement cette baie a eu le même sort que celui de la baie voisine : il n'en reste plus que l'armature, qui ne supporte aujourd'hui que des vitrages incolores agrémentés de quelques ornements en grisaille.

La décoration du champ de la fenêtre comporte seulement des fleurs stylisées, groupées de manière à former de petits bouquets. Comme dans la grisaille précédemment décrite, chaque motif est peint sur quatre pièces de verre. Deux modèles seulement ont été reproduits; l'un, dans les panneaux en quatrefeuille; l'autre dans ceux qui entourent les premiers. Cette décoration, bien qu'un peu maigre, devait à l'origine faire bon effet; elle a malheureusement beaucoup souffert. Un grand nombre de pièces peintes ont disparu et des verres quelconques les ont remplacées.

1. Ce serait peut-être en rendre le vol plus facile. Mais, par contre, la cathédrale est l'objet d'une surveillance plus active qu'autrefois, et l'entretien des vitraux est aujourd'hui confié à des personnes dont la compétence et la conscience sont au-dessus de tout soupçon.

La verrière possède une riche bordure en grisaille rehaussée de quelques touches de couleur. Au bas de la fenêtre, cette bordure n'est pas intacte : la partie horizontale est remplacée par un talus de maçonnerie, et les quatre panneaux latéraux situés au-dessous de la première barre transversale ne présentent plus qu'un amas confus de verres colorés et de débris de grisaille de diverses époques. Plus haut, la bordure est mieux conservée. Par les ornements divers — nœuds, cartouches, etc. — qu'elle renferme, elle rappelle les décorations dites « arabesques », ou « grotesques », si fréquentes à l'époque de François Ier, et que l'on imitait encore, en les alourdissant, près d'un siècle plus tard.

Dans chacun des tronçons délimités par les barreaux de l'armature, on trouve, vers le milieu, une tête d'ange ailée; puis, plus bas, un écusson. Sur ces écussons, dont plusieurs n'existent plus, l'artiste a représenté tour à tour les instruments de la Passion, la chemisette de Chartres, et un cœur transpercé.

Tous ces vitrages sont identiques, au point de vue de l'exécution, à ceux de la fenêtre voisine, et remontent évidemment à la même époque, c'est-à-dire au premier quart du XVIIe siècle.

XXIV

HISTOIRE DE SAINT MARTIN

(Planches en noir LIX-LXII; fig. 23.)

Ce vitrail est consacré au plus populaire des saints de France, saint Martin. Il a été donné par les corroyeurs, représentés dans quatre petits médaillons. « En bas (1), l'ouvrier a placé son cuir sur une table et il l'amincit avec une sorte de couteau long. A gauche (2), il est debout derrière une table et tient le cuir à deux mains. A droite (3), il est assis et gratte le cuir sur un instrument qu'il a placé sur ses genoux. En haut (4), il est assis et tient le cuir[1]. »

Comme la plupart des églises de France, celle de Chartres célébrait, et célèbre encore aujourd'hui, deux fêtes de saint Martin : la fête principale, le 11 novembre; et l'anniversaire de son ordination sacerdotale et de la translation de son corps, le 4 juillet. C'est à l'aide des leçons propres de la fête du 11 novembre, empruntées en majeure partie aux écrits de Sulpice Sévère, qu'a été établi le programme du vitrail que nous allons étudier[2].

L'artiste ne s'est pas astreint à placer rigoureusement les faits représentés dans l'ordre

1. G. Aclocque, *Les Corporations, l'Industrie et le Commerce à Chartres*, p. 322. La popularité du culte de saint Martin dispense, semble-t-il, de chercher une raison spéciale au choix du sujet du vitrail. On peut cependant se demander, en raison de la connexion du métier des corroyeurs avec celui des cordonniers, s'il ne faut pas en chercher l'explication dans le passage de la vie de saint Martin par Sulpice Sévère où il est dit que le saint, jeune soldat, poussait l'humilité jusqu'à nettoyer les chaussures de son valet. Pour une raison analogue, les cordonniers de Chartres s'étaient mis sous le patronage de sainte Radegonde (Cf. p. 203).

2. Lectionnaire chartrain : ms. 500 (XIIe siècle), fol. 109 et 222 v°. Voici à quels textes ces leçons sont em-

indiqué par les leçons; rien d'ailleurs ne garantit que cet ordre corresponde en tout à l'ordre chronologique. C'est pour cela peut-être que Pintard a fait suivre sa description de cette note : « Les vitriers ont changé la suitte de l'histoire. » On ne peut admettre cependant que l'ordre primitif des scènes ait été gravement troublé par une restauration maladroite : les panneaux, en effet, même ceux qui ont la même forme, comme les seize panneaux carrés, ne sont pas indifféremment interchangeables. Ils portent à l'un de leurs angles un motif ornemental situé en haut ou en bas, à droite ou à gauche, suivant la place qu'ils occupent. Un panneau tel que le panneau 5, par exemple, ne peut être échangé qu'avec les panneaux 9, 19 ou 28; si on le met à toute autre place, la situation du motif ornemental décèlera immédiatement la transposition. Étant donné que la plupart des scènes sont à leur place, on ne peut supposer que l'ordre primitif ait été bouleversé[1].

Les deux premiers tableaux illustrent l'histoire bien connue du manteau partagé. Martin, alors jeune soldat, rencontre à la porte d'Amiens un pauvre presque nu; il lui donne la moitié de son manteau militaire. Nous le voyons (5) à cheval; d'un coup d'épée, il partage le vêtement. Le mendiant, vêtu seulement de braies, se tient debout près de la porte. Un autre tableau (6) nous montre le Christ, accompagné de deux anges thuriféraires, apparaissant à Martin endormi; il tient la moitié du manteau et semble dire : « Martin, encore catéchumène, m'a couvert de ce vêtement. »

Agé de dix-huit ans, Martin reçut le baptême. Le verrier nous le représente (7) plongé dans la cuve baptismale; un évêque lui verse l'eau sur la tête; plusieurs personnages assistent à la scène. On lit : S[AN]C[TV]S MARTINVS.

Une fois baptisé, Martin n'abandonna pas aussitôt le service militaire. Au bout de deux ans seulement, libéré de ses obligations, il put embrasser un autre genre de vie. Il se rendit alors à Poitiers, se mit à la disposition de l'évêque de cette ville, saint Hilaire, et, ayant refusé un rang plus élevé dans la hiérarchie, entra dans le clergé comme exorciste. L'abbé Bulteau a cru reconnaître cette dernière scène dans un de nos médaillons (8), mais rien n'indique qu'il s'agisse d'une ordination. Nous voyons seulement le jeune homme se présentant au saint évêque qui lève la main droite comme pour le bénir. Deux autres personnages sont présents. Le verrier a entendu représenter l'accueil fait par saint Hilaire à saint Martin.

pruntées. Au 11 novembre et pendant l'octave, récit de la vie et des miracles de saint Martin d'après sa *vie* par Sulpice Sévère (*Bibl. hagiogr. lat.*, n° 5610) et les *Dialogues*, du même auteur (*ibid.*, n°s 5614-5616). A la fin, récit abrégé par Alcuin (*ibid.*, n° 5625). C'est ce même récit, appelé dans notre ordinaire du XIII^e^ siècle (ms. 1058) « abbreviatum legere quod est *Postquam Dominus noster Ihesus Xpistus* », qui forme les huit premières leçons de la fête du 4 juillet; la neuvième (récit de la translation) est empruntée à Grégoire de Tours (*Bibl. hagiogr. lat.*, n° 5623).

1. Pour que l'on puisse comparer l'ordre des scènes du vitrail avec celui des événements racontés dans les leçons de la fête du 11 novembre, nous donnons ici l'ordre suivi dans ces leçons : Histoire du manteau partagé. — Baptême de saint Martin. — Saint Martin va trouver saint Hilaire. — Il est arrêté par des voleurs. — Il ressuscite un catéchumène et un pendu. — Il est sacré évêque. — Il chasse un démon d'un tombeau. — Il fait abattre un arbre consacré aux faux dieux. — Il guérit la paralytique de Trèves et exorcise le serviteur de Tétradius. — Il délivre un possédé. — Il guérit le lépreux de Paris — Il est à table avec l'empereur. — Il ressuscite un enfant dans le pays chartrain, et, à Chartres, guérit une muette. — Ces deux derniers miracles sont empruntés, non à la *vie* de saint Martin, mais aux *Dialogues*; Alcuin les intercale dans son abrégé avant l'élévation du saint à l'épiscopat.

Après avoir séjourné quelque temps à Poitiers, Martin résolut de se rendre en Pannonie, d'où il était originaire, pour revoir ses parents. Tandis qu'il traversait les Alpes, il s'égara, et fut arrêté par des voleurs qui voulurent le massacrer. Déjà l'un d'eux levait sa hache pour lui en décharger un coup sur la tête, lorsqu'un autre s'interposa, et obtint pour le voyageur la vie sauve. Martin fut lié et confié à la garde d'un des larrons. Il sut, par la fermeté de ses réponses et sa confiance en Dieu, en imposer à son gardien, qui, bientôt, lui rendit la liberté, et, dans la suite, changea de vie. Cet épisode a été traité par l'artiste dans deux panneaux ne formant qu'une scène. D'un côté (9), Martin est attaché par les poignets à un arbre ; un homme lève sur lui une hache qu'un autre retient[1] ; un troisième brigand, une lance à la main, est debout près de lui. A côté (10), deux individus se tiennent en embuscade près d'un arbre ; l'un est armé d'une lance et l'autre d'une hache.

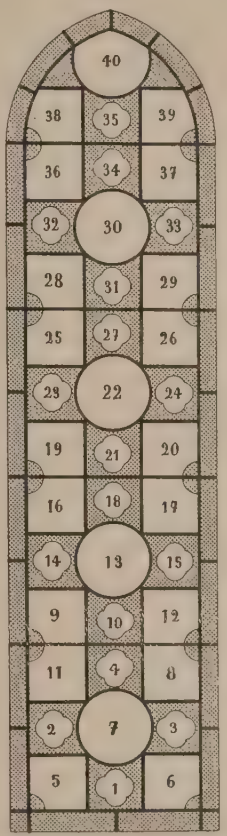


Fig. 23. — Baie XXIV (histoire de saint Martin).

Voici un tableau (11) dont le sujet se rapporte à la période de la vie de saint Martin antérieure à son épiscopat. Le saint, revêtu, semble-t-il, du costume monastique, lève la main comme pour bénir un homme assis à terre sous une construction qui doit figurer l'entrée d'une cellule. Deux personnages se tiennent derrière le saint et contemplent la scène avec attention. Un monument figuré par une sorte de colonnade forme le fond du tableau. Il s'agit là, sans doute, d'une des deux résurrections opérées par saint Martin avant son épiscopat : celle d'un catéchumène et celle d'un malheureux serviteur qui s'était pendu. Dans les deux cas, Martin agit de même : il s'enferme seul avec le cadavre, prie, et obtient la grâce demandée. Puis il laisse pénétrer la foule qui rend grâces à Dieu. C'est, pensons-nous, ce dernier aspect de la scène que l'artiste a voulu saisir. L'épisode choisi est probablement celui de la résurrection du serviteur ; l'attitude du personnage répond bien au texte qui nous le montre se relevant lentement et avec effort : « lentoque conamine enisus adsurgere... ». Toutefois, nous avouons que l'interprétation que nous proposons n'est que conjecturale.

Une autre scène (12) nous montre notre saint debout, suivi de quelques compagnons. Il étend la main vers un arbre qui tombe en renversant deux hommes. Il est difficile de

1. Le peintre verrier a traduit servilement le texte de Sulpice-Sévère : « Cumque unus securim elevatam in caput eius librasset, ictum ferientis dextera sustinuit alter » ; mais il a représenté saint Martin lié, ce qui n'eut lieu qu'après la tentative de meurtre, et lié à un arbre, ce qui n'est pas dit dans le texte. Il semble que, par l'effet d'une confusion, le fait que nous rapportons à propos du panneau 12 ait été considéré comme l'épilogue de l'attaque par les brigands pendant la traversée des Alpes. C'est ce que suppose M. de Mély (*Étude iconographique*, n° 15) ; on aimerait à voir cette hypothèse, assez probable, appuyée sur quelque texte. Elle n'explique pas, d'ailleurs, la présence de plusieurs personnes qui, dans la scène du panneau 12, font escorte à saint Martin

ne pas reconnaître ici l'épisode suivant. Un jour, il veut faire couper un pin, objet d'un culte idolâtrique. Les païens n'y consentent que s'il s'engage à se placer sous l'arbre au moment de sa chute. Il accepte, on l'attache. Au moment où l'arbre va tomber, il suffit à Martin d'un signe de croix pour échapper au danger : l'arbre se relève de lui-même, tombe du côté opposé et écrase dans sa chute les païens obstinés. Il est surprenant que le dessinateur n'ait pas représenté le saint garrotté, et plus surprenant encore qu'il ne lui ait pas donné les insignes épiscopaux, car le fait est postérieur à l'élévation de Martin au siège de Tours. Bien que l'hypothèse d'une erreur de la part du verrier ne doive être faite que lorsque toute autre explication est impossible, il nous semble évident qu'on a voulu placer l'épisode avant l'épiscopat du saint.

Voici Martin recevant l'onction épiscopale (13). Le consécrateur est assisté de deux autres évêques, un clerc tient une croix. Dans les deux petits médaillons voisins (14 et 15) on aperçoit les spectateurs de la cérémonie.

Non loin de Marmoutiers était un lieu où l'on vénérait un tombeau que l'on croyait être celui d'un martyr ; on y avait même érigé un autel. Saint Martin s'y étant rendu chercha à se procurer quelques renseignements sur ce prétendu martyr ; mais personne ne put lui en donner ; on ignorait jusqu'au nom du personnage. Il s'était mis en prières près du tombeau, demandant à Dieu de lui révéler ce nom, quand, soudain, il aperçut une sorte de fantôme d'aspect sinistre, « umbram sordidam et trucem ». C'était l'âme du mort dont le corps était enseveli près de là. Martin contraignit cet esprit à parler : l'homme dont on vénérait le tombeau n'avait été, de son vivant, qu'un voleur ; on l'avait mis à mort en juste punition de ses crimes. L'autel fut renversé et le culte aboli. Il est facile de reconnaître cet épisode dans un médaillon de notre vitrail (16). Suivi de plusieurs clercs, Martin, tenant une croix de la main gauche, étend la main droite sur un tombeau d'où s'échappe une sorte de diable.

Le miracle suivant fut accompli par saint Martin au cours d'un voyage qu'il avait entrepris pour se rendre à Chartres. Tandis qu'il traversait un bourg encore païen, une femme, dont le fils venait de mourir, vint le trouver, tenant le corps de l'enfant. « Rends-le-moi, dit-elle, c'est mon fils unique ! » Martin prit dans les bras le petit cadavre, se mit en prières, et, peu après, rendit l'enfant vivant à sa mère. Ce miracle eut pour résultat la conversion des habitants. Dans notre vitrail (17), saint Martin est accompagné d'un clerc. La femme, suivie d'une autre personne, lui présente le corps du jeune enfant. A voir son attitude, on constate l'influence du texte de Sulpice Sévère ; le dessinateur a parfaitement rendu les mots : « mulier quaedam, cuius filius paulo ante defecerat, corpus exanime beato viro *protensis manibus* cepit offerre... »

A gauche du tableau précédent, un petit médaillon (18) renferme deux personnages dont l'un regarde à droite et l'autre à gauche. Ce sont sans doute des spectateurs des deux scènes précédemment décrites.

On présenta un jour à saint Martin un jeune homme possédé par un mauvais esprit. Il mit ses doigts dans la bouche du démoniaque, et parlant à l'esprit impur, il lui dit :

« Si tu as quelque puissance, dévore cette main. » Contraint par l'autorité du saint d'abandonner sa victime, mais ne pouvant sortir par la bouche du jeune homme, le démon dut s'échapper d'une autre manière ; il prit, dit Fortunat, qui a raconté le fait dans ses œuvres poétiques, « le chemin qui convenait le mieux à un esprit immonde ». Il est facile de reconnaître cet épisode (19) ; en présence de deux assistants, le saint pose sa main sur la bouche d'un jeune homme ; on aperçoit le diable qui s'échappe de la manière indiquée.

Voici une composition (20) qui ne se rattache probablement à aucun fait précis de la vie de saint Martin, mais résume l'apostolat qu'il exerça par sa parole. Le saint évêque prêche du haut d'une sorte d'estrade[1] ; près de lui sont plusieurs clercs dont un tient une croix. On voit au-dessous un groupe d'auditeurs. Ce médaillon ressemble d'une manière frappante à celui qui représente, à la cathédrale de Sens, la prédication de saint Thomas Becket ; les deux tableaux ne sont pas la reproduction d'un même carton, mais ils sont composés de même. A côté (21), deux personnages regardant à droite font sans doute, eux aussi, partie de l'auditoire.

Trois panneaux, ne formant qu'une scène, sont consacrés à la guérison de la paralytique de Trèves. Tandis qu'il résidait dans cette ville, saint Martin vit venir à lui un homme dont la fille, privée de l'usage de ses membres, était, croyait-on, sur le point de mourir. Cédant aux prières de ce père affligé, il le suivit dans sa maison ; puis, ayant bénit de l'huile, il en mit quelques gouttes dans la bouche de la malade et se servit du reste pour lui faire des onctions. La jeune fille revint immédiatement à la santé. Dans un médaillon rond (22), nous voyons le saint debout près de la malade étendue sur son lit au chevet duquel une croix est dressée ; il la prend par la main et lui commande de se lever. Deux assistants, sans doute le père et la mère, manifestent leur joie et leur admiration. A droite et à gauche, deux petits médaillons (23 et 24) représentent les autres témoins du miracle.

Dans la même ville, saint Martin opéra également la délivrance d'un démoniaque. Ce malheureux était le serviteur d'un personnage proconsulaire, appelé Tétradius, qui était encore païen. Le saint demanda qu'on fît venir le possédé, mais celui-ci opposa une telle résistance qu'il fut impossible de l'amener. Martin se rendit donc chez Tétradius, puis il imposa les mains au malheureux serviteur qui fut délivré. L'artiste a représenté ce fait dans trois panneaux formant un registre. A une extrémité (25), nous voyons saint Martin se rendant à la maison de Tétradius ; il est accompagné de plusieurs clercs à cheval, dont l'un tient une croix ; lui-même monte un âne. Du côté opposé (26), on voit le démoniaque ; il est entre deux personnes qui le maintiennent à grand'peine. Au milieu (27), dans un petit médaillon en quatrefeuille, deux assistants se montrent le possédé et semblent attendre le résultat de l'intervention de saint Martin.

Un jour, dit Sulpice Sévere, « comme saint Martin entrait à Paris, accompagné d'une

1. C'est le *scafaldus*, ou *escaffaut*, dont il est question dans les textes concernant la prédication. Cf. A. Lecoy de la Marche, *La Chaire française au moyen âge*, 2e édition (1886), p. 231.

grande foule, il aperçut à la porte de la ville un lépreux à l'aspect repoussant, dont tout le monde s'écartait avec horreur. Il le baisa et le bénit ; aussitôt ce malheureux fut complètement guéri ». Cet épisode a été traité dans notre vitrail (28). Le saint, descendu de son âne, baise le lépreux. Un autre personnage est présent. L'artiste n'a pas manqué de localiser la scène en représentant la porte de Paris.

Voici une scène (29) dont l'interprétation, à première vue, présente quelque difficulté. Saint Martin est à table avec un autre personnage ; un serviteur, entrant dans la salle, laisse tomber un vase à terre. Bulteau, qui renvoie au *Miroir historial* [1], croit qu'il s'agit d'un vase, plein d'une huile bénite par le saint, qui tomba sur le sol sans se briser.

Lorsqu'on se reporte au texte indiqué, ou, mieux, aux *Dialogues* de Sulpice-Sevère, que Vincent de Beauvais reproduit fidèlement, on y trouve mentionnés des détails qui sont en désaccord avec la scène décrite plus haut. Le possesseur de l'huile bénite par saint Martin avait déposé l'ampoule où elle était contenue dans un petit placard un peu élevé, « in fenestella paululum editiore », et l'avait recouverte d'un linge. Voulant prendre ce linge, et ignorant l'existence de ce qui était caché dessous, un serviteur fit tomber l'ampoule sur le pavé. Au lieu de se briser, le vase demeura intact, « comme s'il fût tombé sur de la plume ». L'auteur, remarquons-le, ne dit nullement que le fait ait eu lieu en la présence de saint Martin.

Il est cependant probable, pensons nous, que c'est bien cette anecdote qui a été illustrée par le peintre-verrier. Les difficultés disparaissent si l'on suppose, ce qui est parfaitement admissible, que l'artiste n'a connu de l'événement qu'un récit très abrégé, et qu'il a imaginé les détails que ce récit ne lui faisait pas connaître. En général, ce sont bien les anciens textes hagiographiques que nos verriers ont suivis ; mais parfois — nous en signalerons d'autres exemples — on s'aperçoit que le traducteur qui a mis ces textes à leur portée a négligé certaines circonstances, ce qui a eu pour résultat de déformer d'une manière plus ou moins grave les données historiques.

Les médaillons qui nous restent à décrire se rapportent tous à la mort et aux funérailles de saint Martin.

Le voilà étendu sur son lit et sur le point de rendre le dernier soupir (30). Il semble adresser au démon, debout au pied du lit, les paroles rapportées par son biographe : « Que viens-tu faire ici, bête cruelle ? Tu ne trouveras en moi rien qui t'appartienne. Bientôt, je serai reçu dans le sein d'Abraham. » Un ange protège le mourant contre les attaques du démon ; on pressent déjà ici les sujets traités à la fin du moyen âge dans l'*Ars moriendi*. Tandis que Martin rend le dernier soupir, les créatures célestes lui rendent hommage. Quatre anges thuriféraires balancent vers lui leurs encensoirs (31, 32, 33, 34) ; deux autres anges portent son âme au ciel (35). Sulpice Sévère rapporte qu'on entendit dans le ciel des chants angéliques : « multi enim in eius transitu psallentium audierunt voces in cælo. »

C'est à Candes, au confluent de la Loire et de la Vienne, sur les confins de son dio-

1. XVIII, 23.

cèse, que Martin avait rendu le dernier soupir. Avec les Tourangeaux, les Poitevins accoururent en foule pour lui rendre les derniers devoirs ; les uns et les autres entendaient bien garder pour soi son corps vénéré. Les habitants de Tours usèrent de ruse pour mener à bien leur pieux projet. La nuit, tandis que les Poitevins dormaient, ils firent passer le corps de saint Martin par la fenêtre du lieu où il reposait, et le placèrent dans une barque : puis, remontant la Loire, l'amenèrent jusqu'à Tours. Les Poitevins ne s'aperçurent que trop tard de la disparition de l'objet de leur convoitise.

Deux scènes sont consacrées aux faits que nous venons de résumer. D'un côté (36) nous voyons deux personnages, dont un clerc, faisant passer le corps de saint Martin par la fenêtre. De l'autre (37), on aperçoit, voguant sur la Loire, la barque qui porte la précieuse dépouille ; outre le pilote, deux personnages sont à bord. Voici enfin le corps saint accueilli à Tours. Il est porté par deux hommes (38) ; le clergé, sous la présidence d'un évêque, vient processionnellement à sa rencontre (39). Un petit clerc tient une croix ; un autre un chandelier.

Le sommet du vitrail est occupé par une image du Christ bénissant, entre deux anges adorateurs (40).

Autour des médaillons en quatrefeuille, les angles des panneaux sont garnis d'ornements végétaux d'un bon style, sur fond rouge.

Le vitrail, dont les panneaux 17 et 20 avaient été sommairement réparés, en 1879, par le vitrier Léger, a été l'objet, en 1922, d'une restauration générale exécutée par les soins de M. Gaudin. Quelques panneaux intervertis ont repris, à cette occasion, leur place normale.

XXV

HISTOIRE DE SAINT THOMAS BECKET

(Planches en noir LXII-LXVI ; fig. 24.)

Le sujet traité dans ce vitrail est l'histoire de saint Thomas Becket, archevêque de Cantorbéry, que quatre seigneurs assassinèrent, en 1170, pour complaire au roi d'Angleterre Henri II. Il s'agissait, au XIII^e^ siècle, d'événements presque contemporains ; il est possible que notre vitrail ait été vu et admiré par des témoins oculaires des faits qui s'y trouvent représentés.

Après Cantorbéry et Sens, qui d'ailleurs possèdent des vitraux comparables au nôtre, aucune église peut-être n'avait autant de raisons que celle de Chartres de garder le souvenir de l'illustre archevêque. Thomas Becket avait été en relations très suivies avec différents personnages du pays chartrain ; il avait maintes fois parcouru notre diocèse, et, en divers lieux, notamment à Chartres, on y conservait de ses reliques. Sa fête dut y être célébrée

peu après sa canonisation qui eut lieu en 1173, moins de trois ans après son martyre[1].

Notre vitrail a été offert par les tanneurs. Voici comment l'historien des corporations chartraines décrit les trois petits médaillons où ils se sont fait représenter : (1) « Un ouvrier enfonce des peaux avec un bâton dans un plain. Ce plain est une cuve de bois, il est posé sur le sol. Plus loin (2), scène de vente. Plus loin encore (3), travail au chevalet : le tanneur a placé la peau qu'il prépare sur le chevalet et il la racle avec le fer rond. Peut-être la sèche-t-il et achève-t-il de la nettoyer après le rinçage à la rivière, peut-être enlève-t-il la chaux qui reste après le passage dans les plains. Il peut encore la débourrer, c'est-à-dire faire tomber le poil quand la peau a été soumise à l'action de la chaux, ou enfin l'écharner, c'est-à-dire enlever ce qui peut rester de chair. Dans ces différentes opérations l'attitude de l'ouvrier était la même, les couteaux seuls variaient, non par leur forme, mais par leur aiguisage[2] .»

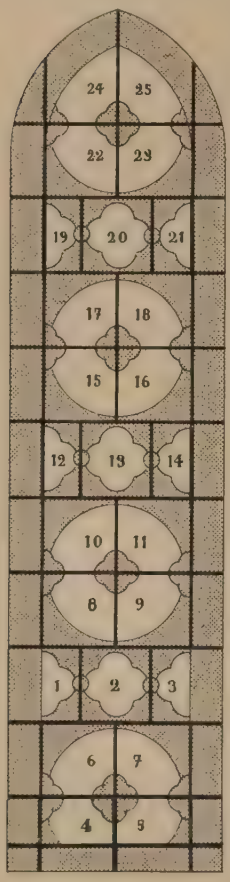


Fig. 24. — Baie XXV (histoire de saint Thomas Becket).

Les scènes historiques représentées dans notre vitrail forment deux groupes, d'importance inégale, situés respectivement au-dessus et au-dessous du registre où figurent les donateurs. Au-dessus, nous avons une suite de compositions se suivant régulièrement de bas en haut, conformément à l'ordre chronologique. Bien qu'aucune ne soit accompagnée d'inscription, on y reconnaît facilement les principaux événements de la vie de saint Thomas Becket, depuis sa consécration épiscopale jusqu'à sa sépulture. Cette partie du vitrail se suffit à elle-même.

Au-dessous des signatures, nous trouvons quatre tableaux se rapportant à la vie du même personnage. Ces tableaux, qui représentent des événements postérieurs à l'élévation du saint à l'archevêché de Cantorbéry, ne sont pas à la place qu'ils auraient dû occuper, ce qui en rend l'interprétation assez incertaine[3]. Il est pourtant certain que la disposition adoptée dès l'origine par le peintre-verrier n'a pas été modifiée : deux des panneaux en question, ceux du bas de la fenêtre, sont d'une forme spéciale, et les deux autres ne pourraient trouver place ailleurs sans troubler l'ordre de la partie supérieure. Chose

1. Cf. Marquis, *Antiquité du culte de saint Thomas de Cantorbéry dans l'église de Chartres* (*Archives du diocèse de Chartres*, III ; *Etudes et documents*, 1er vol., XIV). Voir aussi *Les miracles de Notre-Dame de Chartres*, dans la *Bibliothèque de l'Ecole des Chartes*, 1881, p. 549, et la traduction en vers du même texte par Jehan le Marchant dans *Le Livre des miracles de Notre-Dame de Chartres*, p. 173.

2. G. Aclocque, *op. cit.*, p. 321.

3. On pourrait presque se demander s'il s'agit bien du même saint. Nous avons des verrières illustrant deux histoires, celles, par exemple, de sainte Marguerite et de sainte Catherine, de saint Théodore et de saint Vincent. Dans ce dernier exemple, les deux histoires sont séparées par la signature, ce qui serait le cas ici. Nous ne pensons pourtant pas qu'il s'agisse de deux saints ; les scènes du bas pouvant s'interpréter à l'aide de l'histoire de saint Thomas Becket.

curieuse : dans les compositions qui occupent le bas de la fenêtre, le saint est toujours nimbé ; tandis que, dans la partie supérieure du vitrail, le nimbe n'apparaît qu'après la scène du martyre. Il nous paraît bien difficile de donner une explication satisfaisante de ces particularités. Peut-être faut-il en chercher la cause dans l'imitation de deux œuvres d'art différentes[1].

Il est probablement peu de saints qui aient, aussitôt après leur mort, exercé l'activité des hagiographes au même degré que saint Thomas Becket. Son histoire a inspiré un très grand nombre d'écrits, qui, sortis pour la plupart de ce milieu très cultivé qu'était la société monastique et cléricale anglo-normande du XII^e^ siècle, sont également remarquables par leur valeur littéraire et leur intérêt historique. Après avoir parcouru les anciennes *vies* et les anciennes *passions* de notre saint, nous croyons pouvoir nous en tenir à notre guide ordinaire, le recueil liturgique des légendes hagiographiques lues dans l'Église de Chartres au commencement du XIII^e^ siècle[2]. Nous trouvons dans le texte qui y fut inséré peu après le meurtre du saint archevêque l'explication de presque toutes les scènes du vitrail. Si quelques-unes font exception, il faut probablement, dans ce cas, chercher la source d'inspiration de l'artiste dans une tradition iconographique[3] — la chose est certaine pour la scène du martyre — plutôt que dans un texte quelconque.

Au bas du vitrail (4) nous voyons d'abord le saint archevêque sur l'épaule duquel un homme met la main. Cet homme est revêtu d'un habit court; il tient une masse; c'est ainsi que nos verriers représentent les appariteurs, policiers ou geôliers. Derrière ces deux personnages s'élève un édifice crénelé qui est la porte d'une ville. Il s'agit d'une scène d'expulsion.

Il n'y a rien, à la vérité, dans l'histoire de saint Thomas Becket, qui corresponde à cette composition. Le saint quitta l'Angleterre par l'effet d'une contrainte morale; son exil fut un exil volontaire. Mais quand on lit dans le texte liturgique de sa vie les mots : « Actus ergo in exilium », on conçoit que l'artiste s'y soit trompé, et que son imagination lui ait suggéré des détails qu'il ignorait être démentis par des récits plus circonstanciés.

Voici, à côté (5), plusieurs personnages, dont une femme; près d'eux se tiennent deux individus semblables par leur costume et leur attitude à celui que nous avons précédemment décrit. Ce tableau semble bien illustrer le texte qui nous apprend que « tous les amis et familiers du saint... sans distinction de condition ou de fortune, de dignité ou d'ordre, d'âge ou de sexe, furent exilés comme lui[4] ».

1. Dans les illustrations qui accompagnent le texte d'une *vie* versifiée de saint Thomas de Cantorbéry (XIII^e^ siècle), dont les fragments subsistants ont été publiés par P. Meyer (collection de la Société des anciens textes français, 1885, avec reproductions), le saint archevêque n'est pas nimbé. A l'époque où notre vitrail fut exécuté, Thomas Becket était canonisé depuis longtemps (1173). On voit par cet exemple combien il est imprudent de se baser sur l'absence de nimbe pour reculer l'image d'un saint jusqu'à une époque antérieure à sa canonisation.

2. Ms. 500, fol. 243 (addition du dernier quart du XII^e^ siècle). Le texte est celui qui a été publié par Migne sous le titre de *Passio alia secunda* (*P. L.*, CXC, col. 323). Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 4320.

3 L'étude de l'iconographie de saint Thomas Becket sera sans doute toujours difficile, en raison de la destruction d'un grand nombre de ses images, en Angleterre, à l'époque de la réforme.

4. Cette même scène est représentée, d'une manière beaucoup plus dramatique, dans le manuscrit reproduit par la Société des anciens textes français.

Plus haut (6), le saint pontife, suivi d'un autre personnage, debout, la crosse en main, se tient devant un roi. Dans le panneau voisin (7), il est à cheval, escorté d'un clerc ou d'un serviteur; il arrive à la porte d'une ville. Il ne manque pas, dans la vie de saint Thomas Becket, de faits correspondant à ces deux compositions; mais, faute d'être insérées dans une suite dont on ait la clef, elles ne peuvent être interprétées avec certitude. Nous nous bornerons à noter au passage la ressemblance — qui, d'ailleurs, n'est pas frappante — de la seconde avec le médaillon d'un vitrail de Sens où est représenté le retour du saint à Cantorbéry après son exil.

Au-dessus du registre où nous avons trouvé la signature des donateurs commence une série de sujets d'une interprétation plus facile.

Dans le premier tableau (8), nous voyons un évêque ou archevêque qui s'incline comme pour recevoir la bénédiction d'un autre pontife. Deux clercs sont présents; l'un tient un livre, l'autre porte une sorte de bassin dans lequel sont trois fioles contenant les saintes huiles. Cette scène doit être celle du sacre de Thomas Becket, devenu archevêque de Cantorbéry après avoir rempli les fonctions de chancelier du roi Henri II. Nous ne devons pas être surpris que l'artiste n'ait représenté aucun événement de la vie du saint archevêque antérieure à son sacre; il n'a sans doute fait que suivre l'exemple de l'auteur des leçons liturgiques auxquelles nous avons fait allusion. Voici comment elles débutent : « Ne pouvant, très chers frères, en ce jour de la fête du glorieux martyr Thomas, raconter sa vie tout au long, nous nous contenterons de faire le récit de sa passion et des faits qui l'ont causée. » Cela dit, après avoir mentionné les fonctions de chancelier et d'archidiacre remplies par Thomas, l'auteur passe immédiatement à son élévation au siège de Cantorbéry.

Dans le tableau voisin (9), nous voyons le saint, suivi d'un autre personnage, adressant la parole à un roi couronné et siégeant sur un trône. Un petit diable se tient près de l'épaule gauche du roi et lui parle à l'oreille. Cette scène fait évidemment allusion aux démêlés entre Thomas Becket et Henri II, au sujet des droits respectifs de l'Église et du pouvoir civil.

Persécuté, menacé de mort, l'archevêque prit le parti de quitter l'Angleterre et de passer en France. Nous le voyons (10) au moment où il vient de s'embarquer : debout dans le bateau, il dit adieu à plusieurs clercs qui l'ont suivi jusqu'au rivage. Déjà, le pilote est à son poste, à l'arrière, et tient l'aviron servant de gouvernail. Le bateau, dont on n'aperçoit que la moitié, est une nef à un seul mât; l'étambot est agrémenté d'une tête d'animal sculptée, et le mât est surmonté d'une croix [1].

Arrivé sur le sol français, Thomas Becket se rendit à Sens où se trouvait alors le souverain pontife Alexandre III. Il eut avec lui plusieurs entrevues au cours desquelles il

1. Comme les biographes de saint Thomas Becket rapportent que lors de son retour en Angleterre la croix archiépiscopale fut hissée au sommet du mât dès que le vaisseau fut arrivé en vue des côtes, nous nous sommes demandé si l'artiste n'avait pas, par erreur, attribué cette particularité à la première traversée. Cette supposition n'est pas nécessaire : on voit ailleurs encore, dans nos vitraux, des bateaux dont le mât est surmonté d'une croix. Tel est le cas du vaisseau chargé de blé dans le vitrail de saint Nicolas, non loin de celui que nous étudions (XXVII).

lui soumit ses difficultés avec le roi d'Angleterre. C'est ce que rappelle le tableau suivant (11) : le pape et l'archevêque sont assis côte à côte et conversent ensemble.

Après avoir mis le souverain pontife au courant des affaires d'Angleterre, l'archevêque se retira, non loin de Sens, à l'abbaye cistercienne de Pontigny. Le séjour qu'il y fit ne fut pas de très longue durée ; le roi d'Angleterre ayant menacé les cisterciens de s'emparer des possessions qu'ils avaient dans ses états s'ils persistaient à donner asile à l'évêque persécuté, celui-ci s'éloigna de Pontigny pour épargner à ses hôtes les effets de la colère royale. C'est alors qu'il se rendit auprès du roi de France, Louis le Jeune, dont il connaissait les bonnes dispositions à son égard, et qui, déjà, s'était offert à le protéger.

Ce sont ces événements que rappellent trois petits médaillons situés au-dessus des précédents.

Les deux premiers (12-13) ne forment qu'une seule scène. Le saint, à cheval et escorté de trois autres cavaliers, détourne la tête comme pour dire adieu à plusieurs personnages qui le regardent s'éloigner. Bien qu'on ne puisse guère identifier l'habit de ces personnages avec celui des cisterciens, il est difficile de voir dans la scène que nous décrivons autre chose que le départ de Thomas Becket de l'abbaye de Pontigny. A côté (14), notre saint archevêque s'entretient avec un roi ; tous deux sont assis. Ce roi est évidemment Louis le Jeune, qui, disent les documents, reçut avec honneur le vénérable proscrit.

Voici une scène (15) où se trouvent réunis le pape, un roi, et un pontife qui n'est sans doute autre que l'archevêque de Cantorbéry. On chercherait vainement, croyons-nous, dans la vie de notre saint, une circonstance qui corresponde à cette scène ; il ne semble pas qu'il se soit trouvé en même temps en présence du pape et de l'un des deux rois Henri Plantagenet ou Louis le Jeune. Nous pensons, étant donné que ce tableau précède immédiatement celui du retour, que l'artiste a simplement voulu traduire le passage de notre texte liturgique où l'histoire des négociations longues et pénibles qui aboutirent à sa rentrée en Angleterre est résumée en quelques mots, et où la réconciliation apparente du roi et de l'archevêque est attribuée à l'intervention du souverain pontife et du roi de France[1]. Le roi représenté ici serait donc Louis le Jeune.

Se conformant exactement à l'ordre des événements, le verrier a représenté ensuite notre saint passant la Manche pour retourner à sa ville épiscopale (16). Il est debout dans le bateau, dont on n'aperçoit qu'une extrémité, et regarde trois clercs qui se tiennent sur le rivage. L'un de ces clercs porte une croix. Outre le pilote, on aperçoit un autre personnage dans le bateau.

On peut se demander si l'artiste a entendu représenter l'embarquement du saint à Wissant ou son arrivée à Sandwich. A voir la place occupée par le pilote, il semblerait que le bateau s'éloigne du rivage ; c'est en effet de l'arrière que se manœuvrait l'aviron

1. On peut rapprocher de notre texte liturgique le passage suivant d'une des biographies du saint : « Reformata tamen, ut credebatur, pace, per dominum papam et Francie regem et archiepiscopos, ad ecclesiam suam volente Deo repedavit. » (*Martyrium beati Thomae... editum a magistro Euvrardo*, texte publié par Martène et Durand, *Thesaurus novus Anecdotorum*, III, col. 1717). Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 8207. Nous citons le passage d'après le manuscrit 166 de la bibliothèque de Chartres (XII^e siècle), fol. 55.

faisant fonction de gouvernail. Par contre, la présence des clercs sur le rivage ne s'explique guère s'il s'agit du départ; les biographes du saint ne disent pas qu'il ait été escorté jusqu'au bateau lorsqu'il quitta le sol français, tandis qu'ils insistent sur l'accueil enthousiaste qui lui fut fait lors de son arrivée en Angleterre[1]. De plus, à voir la façon dont s'enfle la voile, il semble bien que le vent pousse le bateau vers le rivage. Nous pensons donc que la scène représentée est bien l'arrivée en Angleterre; le dessinateur, n'ayant pu y faire figurer le bateau en entier, et voulant quand même montrer le pilote, aura mis ce dernier à l'avant.

Voici (17) une conversation entre un roi et un évêque accompagné d'un clerc qui tient sa crosse. Il est difficile d'admettre que cet évêque soit saint Thomas Becket, qui, à son retour en Angleterre, n'eut d'entretien avec aucun des deux rois. Henri II était alors de l'autre côté du détroit; quant au jeune roi, couronné depuis peu, au mépris de la coutume, par l'archevêque d'York, il avait justement refusé de recevoir notre saint rentrant d'exil[2]. Il est donc probable que le peintre-verrier a voulu représenter Henri II s'entretenant, au cours de son séjour en Normandie, avec l'un des trois prélats ennemis de Thomas Becket — l'archevêque d'York et les évêques de Salisbury et de Londres —, qui vinrent l'y rejoindre pour se plaindre de leur collègue.

A côté (18), nous voyons encore un roi; près de lui sont deux personnages dont l'un désigne du geste un évêque; le roi détourne la tête. Il est probable que cette scène, plus symbolique que réelle, exprime le refus du jeune roi de recevoir saint Thomas Becket.

Les compositions qui nous restent à étudier sont d'une interprétation très facile. Elles se rapportent toutes aux circonstances du martyre de notre saint.

Le voici d'abord en conversation avec plusieurs hommes; il est assis, ses interlocuteurs sont debout (19). Il est facile de reconnaître ici la scène qui précéda immédiatement celle du meurtre. Les quatre chevaliers qui devaient, quelques instants plus tard, mettre l'archevêque à mort vinrent d'abord le trouver, et tentèrent vainement, par leurs menaces, d'ébranler sa fermeté. C'est évidemment faute de place, le médaillon étant très petit, que le verrier n'a représenté que trois hommes au lieu de quatre.

Après le départ de ses insolents visiteurs, qui ne l'avaient quitté qu'avec des menaces, l'archevêque, cédant aux instances de ses familiers, se rendit à la cathédrale. Nous le voyons (20) au moment où, accompagné d'un clerc, il se prépare à franchir le seuil de l'église. La cathédrale de Cantorbéry est représentée d'une manière curieuse : c'est une église gothique dont la haute nef est flanquée d'arcs-boutants; la toiture, amortie par une crête découpée, est dominée par deux flèches. Pendant que l'archevêque gagne son église, ses meurtriers, qui ont revêtu le costume de guerre — les textes mentionnent ce détail[3] —, l'attendent en embuscade (21). Faute de place encore, le verrier n'a pu représenter les quatre personnages; deux seulement sont parfaitement reconnaissables, et, derrière eux,

1. « Suscipitur a clero et populo cum gaudio inestimabili, illacrimantibus omnibus et dicentibus : Benedictus qui venit in nomine Domini. » (Ms. 500, f. 243.)

2. *Vita I*, auctore Edwardo Grim (*P. L.*, CXC, col. 40).

3. « Sequuntur a tergo gladiis exsertis Satanae satellites loricati... » (ms. 500); « Nec mora redeunt in loricis, evaginatis gladiis... » (ms. 166). D'autres sources sont encore plus précises; on sait que l'un des meurtriers, Guillaume de Tracy, n'avait pas revêtu son haubert.

on en devine un troisième. Leur équipement est celui de la fin du XII^e siècle ou du commencement du XIII^e : haubert, cotte d'armes serrée par une ceinture. Quoi qu'en dise Westlake[1], le heaume qu'ils portent n'a rien de singulier : c'est le heaume à timbre plat et à visière, intermédiaire entre la calotte à nasal du XII^e siècle et le heaume fermé du temps de saint Louis. Leurs écus ne portent pas d'armoiries.

Voici la scène du meurtre (22-23). Des arcades indiquent qu'elle se passe à l'intérieur de l'église. Les meurtriers — trois seulement sont représentés — sont entrés en armes dans la cathédrale ; on voit la porte derrière eux, et, encore au delà, une partie d'enceinte crénelée qui figure sans doute le cloître. L'un d'eux frappe d'un coup d'épée la tête de l'archevêque, qui tombe à genoux devant un autel, et, du même coup, il blesse au bras le clerc qui tient la croix archiépiscopale. On sait en effet qu'un clerc de Cantorbéry, Edward Grim, fut blessé en cherchant à protéger de son bras le saint archevêque[2].

Il est intéressant de comparer cette représentation de l'événement avec les récits des hagiographes et les œuvres d'art conçues d'après la même donnée[3]. Les circonstances du meurtre, rapportées par des témoins oculaires, sont parfaitement connues[4]. En réalité, Thomas reçut debout le premier coup, celui dont Edward Grim fut blessé au bras. Quelques instants après, frappé de nouveau, il tomba à genoux devant l'autel de saint Benoît. Notre peintre verrier, se conformant sans doute à une tradition iconographique déjà établie, a donc représenté simultanément deux aspects successifs d'une même scène. Quant au clerc blessé, Edward Grim, il ne portait certainement pas la croix archiépiscopale[5], mais, comme un porte-croix devait figurer dans la composition, le créateur de la formule iconographique a sans doute jugé commode de réunir en un seul les deux personnages. Le procédé est conforme aux habitudes de concision de l'art narratif du XIII^e siècle[6].

Une dernière composition (24-25) rappelle le souvenir des miracles qui s'opéraient à Cantorbéry, au tombeau du saint, et dont le récit forme l'épilogue de toutes ses biographies. Voulant nous laisser voir le corps, l'artiste a fait du sarcophage une sorte de lit sur lequel repose la précieuse dépouille. Le visage, découpé dans une pièce de verre rouge veiné, est entouré d'un nimbe jaune d'or d'un admirable éclat. Un ange thuriféraire rend hommage au martyr.

1. *A History of design in painted glass*, I, p. 121. C'est à propos du médaillon suivant que l'auteur fait cette remarque ; mais le costume des meurtriers est le même dans les deux cas.

2. « ... nefandus miles... agnum Deo immolandum vulneravit in capite, eodem ictu praeciso brachio haec referentis. » (*Vita I*, auctore Edwardo Grim.) Même détail dans plusieurs autres *vies*.

3. Miniature du manuscrit Harl. 5102 (reproduite par dom L'Huillier, *Saint Thomas de Cantorbéry*, en tête du tome II) ; vitrail de Sens ; sceaux du chapitre de Cantorbéry (1232 et 1263) ; sceau de Boniface, archevêque de Cantorbéry (1259, reproduite par Demay, *Le Costume au moyen âge d'après les sceaux*, p. 477) ; contre-sceau de saint Thomas du Louvre (1379). Le sujet est également représenté dans la *Bible moralisée* de la Société française de reproduction de manuscrits à peintures (pl. 122).

4. Voir DOM L'HUILLIER, *op. cit.*, II, ch. XIX, et note B, *Les Circonstances du martyre*.

5. La croix était portée ce jour-là par un clerc appelé Henri d'Auxerre (*Vita III* auctore Willelmo ; *P. L.*, CXC, col. 183).

6. Malgré leur ressemblance indéniable, les œuvres d'art que nous avons citées diffèrent sur certains points de détail. On a parfois représenté la partie supérieure du crâne du saint, qui fut détachée d'un coup d'épée, tombant à terre. Cette particularité ne se rencontre pas dans notre vitrail ; l'épée s'abat sur la tête du martyr, entre les deux cornes de sa mitre.

Auprès du tombeau, plusieurs infirmes implorent leur guérison. Du côté de la tête, un cul-de-jatte se traîne en s'aidant de ses mains qui tiennent de minuscules tréteaux ; à l'autre extrémité, deux autres estropiés sont assis ou prosternés[1].

Quant au tombeau lui-même, c'est un sarcophage dont la seule face visible est ornée de quatre petites rosaces, et dont les extrémités reposent sur des colonnettes. Westlake croit pouvoir y reconnaître la châsse dans laquelle reposait le corps du saint après la translation qui eut lieu en 1220 : c'est, à notre avis, une supposition dénuée de fondement. Ce type de tombeau est fréquent dans nos vitraux ; on le trouve même dans des cas où l'on ne peut supposer l'intention d'imiter un monument réel[2].

Westlake, d'ailleurs, a beaucoup trop insisté sur la ressemblance qui existe entre les vitraux de Sens, de Cantorbéry et de Chartres consacrés à saint Thomas Becket. A l'en croire, ces vitraux seraient « évidemment non seulement de la même école, mais de la même main[3] », et auraient été exécutés par un artiste anglais, ou, du moins, ayant fait le pèlerinage de Cantorbéry[4]. Cette conclusion ne nous paraît pas fondée. Il existe entre certains vitraux de Chartres (ceux des bas côtés de la nef[5]) et ceux de Cantorbéry une analogie de facture assez grande pour qu'on puisse les attribuer à un même atelier, mais c'est tout. Quant au vitrail de Sens, il diffère du nôtre plus encore qu'il ne lui ressemble. Westake lui-même n'y trouve que bien peu de sujets à rapprocher de ceux que nous avons étudiés dans le nôtre, et encore plusieurs de ses rapprochements sont forcés ou même injustifiables. Le vitrail de Sens, d'ailleurs, est d'un style moins avancé que le nôtre ; les médaillons à sujets, entourés de filets perlés, s'y détachent sur un fond orné de beaux ornements végétaux. Notre verrière, au contraire, avec sa mosaïque assez banale et sa bordure un peu sèche, accuse une époque plus récente[6].

La restauration de la verrière date de 1921 ; elle a été faite par les soins de M. Gaudin.

XXVI

HISTOIRES DE SAINTE MARGUERITE ET DE SAINTE CATHERINE

(Planches en noir LXVII-LXX ; fig. 25.)

Les deux médaillons qui occupent le bas de ce vitrail représentent les donateurs. Par suite de dégradations et de réparations grossièrement exécutées, ces médaillons, avant

1. « Sed ut palam fieret mundo quia Dominus sanctum suum magnificavit, primo martyrii sui tempore, multis cepit martyr miraculis coruscare ; cecis visum, claudis gressum, surdis auditum, mutis loquelam restituens. » (Ms. 500.)

2. Voir, par exemple, le tombeau de saint Silvestre (baie XXX). L'imitation paraît au contraire évidente dans un des vitraux de Cantorbéry (Westlake, *op. cit.*, I, pl. LXII, c).

3. *Op. cit.*, I, p. 121.

4. *Op. cit.*, I, p. 107.

5. Cf. p. 129-131.

6. Notre vitrail ne présente aucune inscription ; à Sens, au contraire, les sujets sont accompagnés d'inscriptions qui nous semblent dénoter l'influence directe des sources littéraires.

leur dépose en 1918, étaient assez confus. Ils ont dû, depuis (1921), être fortement restaurés.

Dans l'un deux (1) on voit une femme voilée. Elle se tient à genoux, les mains jointes, devant une image de la Vierge. Marie est assise, couronnée; elle tient l'enfant Jésus debout sur son genou gauche. Le trône monumental sur lequel elle siège repose sur un soubassement percé d'étroites baies cintrées[1].

A côté (2), deux chevaliers, portant le costume de guerre du commencement du XIII^e siècle, sont représentés debout; ils paraissent s'entretenir[2]. L'un met la main à la poignée de son épée; le second tient une lance, dont la hampe, ainsi que le rapporte Pintard, était autrefois agrémentée d'un guidon. Tous deux ont une main posée sur leur écu, dont la pointe repose sur le sol. Le premier porte « de gueules à la bande d'argent accompagnée de six merlettes de même, 3 et 3[3] »; le second « de gueules fretté d'or de trois traits[4] ». Au-dessus de leurs têtes, on voit un débris inintelligible d'inscription.

Pintard, dans son manuscrit concernant nos vitraux, décrit les deux guerriers sans les identifier, et n'ose transcrire l'inscription. Dans son *Histoire chronologique*[5], il appelle celui dont le blason porte des merlettes : « Jean, vicomte de Chartres en 1197 ». F. de Lasteyrie reproduit ce renseignement, et transcrit ainsi les lettres qui accompagnent les donateurs :

ECABINDEF

L'abbé Bulteau reproduit la lecture de F. de Lasteyrie; mais s'abstient d'identifier les personnages. Pour E. de Lépinois, « le premier blason est celui de la maison de *la Frette au Perche*, et le second appartient à la famille d'Estrées (Bresse) ou à celle de Montéjean[6] ».

M. de Mély admet l'identification proposée par Pintard pour l'un des chevaliers; mais fait vivre en 1297, au lieu de 1197, le prétendu Jean de Chartres. Remarquant l'identité du blason de l'autre personnage avec celui qui figurait sur un ancien tombeau de Josaphat reproduit dans un dessin de R. de Gaignières[7], il appelle ce second donateur « Guillaume, vidame [de Chartres] jusqu'en 1287[8] ».

M. de Mély était sur une bonne piste; il s'est malheureusement trompé dans l'interprétation de l'inscription qui était gravée sur le tombeau de Josaphat. C'est ce qu'a démontré, en 1891, M. R. Merlet dans son étude sur *Les Vidames de Chartres au XIII^e siècle et*

1. La figure de la Vierge était en très mauvais état avant la restauration; un grand nombre de pièces avaient disparu; il est donc difficile de savoir dans quelle mesure l'image que l'on voit aujourd'hui correspond à celle qu'avait exécutée le verrier du XIII^e siècle. Néanmoins, nous ne croyons pas qu'il s'agisse d'une reproduction de la Vierge « chartraine » semblable à celles que nous signalerons, par exemple, dans les baies XXVIII, XXXV et XL.

2. Aujourd'hui du moins, car les deux têtes sont modernes. Il est possible que l'une d'elles ait été primitivement tournée autrement qu'elle ne l'est actuellement.

3. Comte D'ARMANCOURT, *Notes héraldiques*, n° 186.

4. *Ibid.*, n° 120.

5. Ms. 1012, fol. 426 v°.

6. *Histoire de Chartres*, I, p. 215, note.

7. BOUCHOT, *Inventaire*, n° 3601; GUIBERT, *Dessins d'archéologie*, I, n° 791; S. A. E.-L., *Dalles tumulaires*, n° XXXIX; MÉTAIS, *Eglise Notre-Dame de Josaphat*, pl. XII.

8. *Etude iconographique*, n° 28.

le Vitrail de sainte Marguerite[1]. Utilisant des documents nouveaux et interprétant d'une manière judicieuse ceux qui étaient déjà connus, l'auteur a fait la lumière sur des points restés jusque-là fort obscurs. Il est désormais établi que le premier chevalier, celui dont l'écu porte des merlettes, est un seigneur du pays chartrain, Hugues de Meslay, et le second, Guérin de Friaize, vidame de Chartres, un des croisés de 1199[2]. L'inscription doit être ainsi complétée :

[H.DEMEL]E.GARINDEF[RIESE]

Quant à la femme qui prie aux pieds de la Vierge, c'est Marguerite de Lèves, femme de Guérin de Friaize, et belle-sœur de Hugues de Meslay. Ce qu'on sait de ces personnages permet d'attribuer le vitrail à une période comprise entre 1220 et 1227 environ.

Les scènes légendaires se suivent régulièrement de bas en haut, mais tantôt de gauche à droite et tantôt de droite à gauche. Il semble que le verrier ait adopté pour les dix premiers sujets hagiographiques une disposition en *boustrophédon* ; plus haut, les tableaux, à l'exception de ceux qui occupent la pointe de la fenêtre, se succèdent de droite à gauche[3].

Deux histoires sont représentées dans le vitrail que nous décrivons : celle de sainte Marguerite et celle de sainte Catherine.

Le culte de sainte Marguerite ne s'est introduit dans l'Église de Chartres qu'à une époque assez postérieure à celle où notre vitrail a été commandé et exécuté. L'ordinaire de la cathédrale[4], rédigé dans la première moitié du XIII^e^ siècle, ne fait pas encore mention de la fête de sainte Marguerite ; on la trouve, par contre, dans tous nos manuscrits liturgiques à partir de la fin du même siècle. C'est à cette époque que la légende de la sainte martyre — légende d'un caractère très fabuleux — a été ajoutée à l'un de nos lectionnaires manuscrits alors en usage[5]. La présence dans nos vitraux de l'histoire d'une sainte qui n'étoit pas encore honorée à Chartres d'un culte officiel s'explique aisément ; cette sainte était la patronne de Marguerite de Lèves, donatrice de la verrière.

Le culte liturgique de sainte Catherine semble remonter à peu près à la même époque que le vitrail. La fête de cette sainte était encore inconnue à Chartres vers 1200[6], mais on la trouve indiquée dans des manuscrits certainement antérieurs au milieu du XIII^e^

1. S. A. E.-L., *Mém.*, X, p. 80 ; *P.-V.*, VIII, p. 396 (9 avril 1891). Les sceaux des donateurs sont décrits dans G 692.

2. E. DE LÉPINOIS, *Histoire de Chartres*, I, p. 123. L'anniversaire de Guérin de Friaize est inscrit, au 8 mars, dans l'obituaire de Courville (ms. 1071, fol. 2) ; cf. MOLINIER, *Obituaires de la province de Sens*, II, p. 464.

3. A considérer seulement les encadrements des scènes, il semblerait que l'ordre primitif des panneaux ait été dérangé. Chacun d'eux en effet porte à l'un de ses angles un ornement qui paraît bien n'être que le quart d'un motif de décoration (voir par exemple le panneau 1, en haut et à droite) ; or, la disposition actuelle réunit ces ornements deux par deux, et non quatre par quatre. Pour obtenir des motifs complets, il faudrait adopter la disposition des panneaux de la baie XXVIII (fig. 27). Il est possible que telle ait été d'abord l'intention du peintre-verrier ; mais il ne s'y est pas conformé dans la suite. On ne pourrait en effet disposer les panneaux autrement sans intervertir les deux moitiés d'une scène qui deviendrait inintelligible. Au bas des panneaux 9 et 10, à l'intersection des barreaux, il manque la moitié d'un petit ornement circulaire ; cette irrégularité remonte sans doute à quelque réparation ancienne.

4. Ms. 1058.

5. Ms. 500 (additions), fol. 279 v° (20 juillet). Le texte de ce manuscrit est un résumé de celui qui a été publié par Mombritius (*Sanctuarium*, II, p. 190) ; cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 5303.

6. Ms. 583 (missel chartrain).

siècle[1]. Les leçons historiques qu'elle comportait ont été ajoutées en supplément vers la même époque à notre principal lectionnaire[2].

Quatre scènes seulement sont consacrées à l'histoire de sainte Marguerite. L'auteur du vitrail semble avoir connu et suivi le texte qui devait entrer, un peu plus tard, dans nos livres liturgiques.

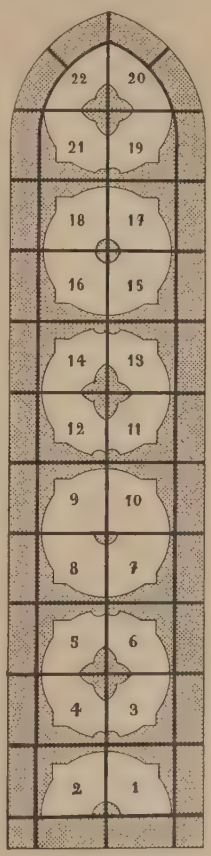


Fig. 25. — Baie XXVI (histoires des saintes Marguerite et Catherine).

Le premier tableau (3) nous montre la sainte debout et tenant en main une petite croix. A côté d'elle est un ange; à ses pieds se tient un animal monstrueux, semblable à un oiseau pourvu d'une énorme tête de quadrupède fantastique[3]. Voici, d'après les leçons en usage dans l'Église de Chartres, le récit de l'événement représenté. Marguerite, jeune vierge d'Antioche, ayant refusé de sacrifier aux faux dieux, fut, après divers tourments, jetée en prison par ordre du préfet Olimbrius. Tandis qu'elle priait, un affreux dragon, « draco horribilis », qui n'était autre qu'un démon, apparut dans le cachot et dévora la jeune fille. Mais celle-ci, se munissant du signe de la croix, fit crever le corps de l'animal et en sortit saine et sauve. En rapportant ce récit, Jacques de Voragine, qu'on ne peut cependant accuser d'un scepticisme excessif à l'égard des faits merveilleux, le déclare « apocryphe et frivole ». Pour lui, la sainte a seulement fait disparaître, par la vertu de son signe de croix, l'animal diabolique. La scène du vitrail peut servir d'illustration à l'une ou à l'autre des deux versions.

La sainte vit ensuite, dit sa légende, un autre démon, sous la forme d'un homme noir, « quasi hominem nigrum ». Mais elle s'approcha de lui sans crainte, le saisit par les cheveux, le précipita à terre et le foula aux pieds, « apprehendens dyabolum per capillos et ad terram reflectens, dextrum pedem super os eius posuit ». L'ennemi dut s'avouer vaincu. Le verrier nous a montré (4) la sainte aux prises avec un démon hideux qu'elle traite assez brutalement; elle est toujours accompagnée d'un ange.

Voici enfin le martyre de la sainte (5). Un personnage assis, à qui l'artiste a donné les insignes royaux, sans doute le préfet Olimbrius, livre la jeune fille à un bourreau vêtu d'un habit court mi-parti, et armé d'une épée; une main divine se montre dans le ciel. Plus loin (6), nous voyons l'exécution de la sentence; le même bourreau tranche la tête de la jeune martyre : « tandem lictoris percussa gladio, uno ictu capite amputato migravit ad Dominum ».

1. Ms. 520 (missel chartrain). La fête (25 novembre) est mentionnée dans le corps du manuscrit, non au calendrier.

2. Ms. 500 (additions), fol. 267. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 1663.

3. Cette tête, qui manquait, a été refaite dernièrement; mais les contours de l'ancienne étaient reconnaissables.

Le peintre-verrier n'a retracé que les principaux épisodes de la légende de sainte Marguerite. Il s'est montré beaucoup moins concis en illustrant l'histoire bien connue de sainte Catherine : seize panneaux sont consacrés à cette histoire. Pour l'interprétation des scènes qui y sont figurées, nous suivons notre texte liturgique.

Sous le règne de Maxence vivait à Alexandrie une jeune fille de race royale, nommée Catherine. Elle avait dix-huit ans; elle était belle, et, ce qui est encore préférable, elle professait la religion chrétienne. Instruite dans les arts libéraux, elle avait un talent particulier pour réfuter les raisonnements des sophistes. Un édit impérial ayant ordonné à tous de sacrifier aux idoles, Catherine n'hésita pas à aller trouver l'empereur pour lui prouver la vanité des faux dieux. La scène de l'entrevue de l'empereur avec la jeune fille a été représentée dans notre vitrail (7). Maxence, couronné et tenant un sceptre, est assis sur un trône; Catherine, vêtue avec simplicité comme dans les tableaux suivants, est debout devant lui, et accompagne sa parole du geste. Le Saint-Esprit l'inspire : une colombe lui parle à l'oreille.

Maxence n'a su répondre à la jeune chrétienne ; il veut cependant la convaincre d'erreur. Il commence par l'envoyer en prison (8); puis il convoque les hommes les plus instruits « rhetores et grammaticos », et leur promet les plus grands honneurs s'ils arrivent à réfuter les raisonnements de Catherine. Cinquante docteurs accourent, se promettant une facile victoire. Catherine invoque le secours divin. L'archange Michel lui apparaît, lui promet que non seulement elle ne sera pas au-dessous de sa tâche, mais que, de plus, elle convertira les savants appelés pour lui imposer silence. Une grande argumentation est organisée, sous la présidence de l'empereur. Un double tableau (9-10) nous fait assister à la scène. Maxence, assis sur un trône, « sedens pro tribunali », est présent à la discussion. L'artiste, naturellement, a dû renoncer à représenter les cinquante docteurs ; quatre hommes seulement sont en présence de la jeune fille. Derrière celle-ci on voit un ange. Ce détail est contraire à la lettre du texte que nous suivons : l'apparition avait pris fin avant l'argumentation ; mais l'artiste, pour rappeler les deux épisodes, ne s'est pas fait faute de les rapprocher.

Les docteurs ayant reconnu la vérité des paroles de Catherine, et s'étant, eux aussi, déclarés chrétiens, Maxence donne l'ordre de les brûler vifs dans une fournaise. Inspiré par un démon, il parle à un bourreau, vêtu, comme le plus souvent, d'un habit court mi-parti (12). Nous voyons à côté (11) l'exécution de la sentence : un bourreau, armé d'une barre de fer, pousse un groupe d'hommes — on en distingue cinq — dans la gueule d'une fournaise ardente. Nous pensons qu'il faut regarder les deux panneaux que nous venons de décrire comme ne formant qu'une seule scène : « adsunt ministri et ex iussu imperatoris sanctos Dei flammis ingerunt. »

Les martyrs expirent dans les flammes ; mais, au milieu des nuages, leurs âmes sont portées au ciel par deux anges (13).

L'empereur essaye de nouveau d'obtenir l'apostasie de Catherine. Il emploie tour à tour les promesses et les menaces; mais la jeune fille reste constante dans son refus. Elle est

d'abord frappée cruellement : l'artiste nous la montre entre deux bourreaux qui la maltraitent (14); puis elle est jetée dans une prison obscure. Mais le Christ ne l'abandonne pas; des anges vont la visiter, qui remplissent de lumière le cachot où elle est enfermée. En l'absence de l'empereur, la reine[1] se fait ouvrir la prison par un officier du nom de Porphyrius; elle est témoin du prodige et embrasse la foi de Catherine; Porphyrius l'imite, ainsi que les soldats de garde. C'est sans doute cette visite qui est ici représentée (15) : la reine, suivie d'une autre femme, s'avance sous un portique; un geôlier, le bâton sur l'épaule, lui fait escorte.

Tandis que l'empereur s'imagine que la jeune fille meurt de faim dans le cachot où il l'a fait jeter, elle reçoit la visite de Jésus-Christ et est miraculeusement préservée de la mort. Maxence soupçonne les gardiens d'avoir enfreint ses ordres; Catherine lui répond : « Je n'ai reçu de qui que ce soit aucune nourriture corporelle; mais celui qui n'abandonne pas ses soldats dans la tribulation a daigné m'envoyer par son ange un aliment céleste. » On dirait que le dessinateur a confondu la scène de la visite du Christ et celle de la nourriture apportée par l'ange. Il a représenté (16), au milieu d'une enceinte crénelée, le Christ lui-même venant nourrir la jeune sainte, et l'aliment qu'il lui présente n'est autre que l'Eucharistie : d'une main, il tient un calice, et de l'autre une petite hostie blanche marquée d'une croix.

Maxence fait un dernier effort pour amener Catherine à renoncer au Christ. Elle doit sacrifier, ou mourir. Nous la voyons (17) devant l'empereur qui lui montre une idole d'or. Comme elle persiste dans son refus, un supplice d'un nouveau genre lui est destiné : son corps doit être mis en pièces par le mouvement d'une machine comprenant quatre roues armées de pointes. Au moment de subir le supplice, la sainte se met en prières; un ange fait tomber la foudre sur l'engin qui se brise et dont les éclats, projetés au loin, tuent quatre mille païens! Le peintre-verrier a représenté la scène du supplice au moment précis de l'éclatement de la machine (18). Il nous montre la sainte agenouillée et priant; au-dessus d'elle, un ange lance la foudre, figurée, comme à l'ordinaire, par des rayons ondulés, et l'instrument de torture se brise. Ne pouvant montrer la foule des victimes, l'artiste s'est contenté de représenter deux hommes gisant à terre.

A la suite du prodige, la reine se déclare publiquement chrétienne. L'empereur commence par la faire torturer : on la voit, encore couronnée (19), la poitrine découverte, entre deux bourreaux qui lui enfoncent des pointes de fer dans les seins; le verrier a suivi fidèlement le texte : « ministri ferreis hastilibus regias mamillas traiciunt. » La décollation de la reine n'a pas trouvé place dans la verrière; on y voit seulement sa sépulture (20). Deux personnages, un homme, sans doute Porphyrius, et une femme, ensevelissent le corps de la reine, dont la tête porte encore la couronne.

Après avoir raconté le martyre de Porphyrius, épisode omis, faute de place, dans notre vitrail, l'hagiographe revient à sainte Catherine. Ayant vainement tenté, une dernière fois,

1. « Regina » ; cette personne n'est pas désignée autrement.

de l'amener à sacrifier, Maxence donne l'ordre de la décapiter. La scène occupe l'avant-dernier panneau (21). L'empereur, inspiré par le démon, parle à un bourreau qui s'apprête à tirer l'épée [1].

Enfin, après une dernière prière, la jeune sainte reçoit la palme du martyre (22). Le dernier tableau nous la montre à genoux, au moment où le bourreau lève l'épée pour lui donner le coup fatal. Ici s'arrête l'histoire de sainte Catherine [2].

Avant d'être restauré, en 1921, par les soins de M. Gaudin, le vitrail que nous venons de décrire était en assez mauvais état. Il portait la trace de réparations grossièrement faites et avait complètement perdu ses plombs primitifs.

XXVII

HISTOIRE ET MIRACLES DE SAINT NICOLAS

(Planches en noir LXXI-LXXIV; fig. 26.)

Trois vitraux légendaires de notre cathédrale sont consacrés à saint Nicolas. Ce fait n'a rien de surprenant, en raison de la popularité dont jouissait, au moyen âge, le culte du saint évêque. L'un de ces vitraux (LX) a été donné par un corps de métier; un autre (LIII) par un dignitaire ecclésiastique. Celui dont nous nous occupons a perdu sa signature sans qu'elle ait jamais été décrite; on peut supposer qu'il a été offert par quelque association pieuse sous le patronage de saint Nicolas [3].

Les cinq panneaux inférieurs de la verrière ont disparu, probablement vers la fin de l'année 1791, à l'occasion des prétendus embellissements exécutés à cette époque sous la

1. Il n'est pas impossible que l'artiste ait voulu représenter Maxence ordonnant la décollation de la reine ; le médaillon se placerait alors avant celui que nous venons de décrire, ce qui mettrait plus de suite dans l'ordre des panneaux. Nous croyons cependant que cette scène se lie mieux avec celle de la décollation de sainte Catherine.

2. Notre explication, on le voit, diffère assez notablement de celle de l'abbé Bulteau. Faute d'avoir pu distinguer la scène 13, il a cru y reconnaître deux anges portant des aliments à sainte Catherine. Il a cru que la scène 17 devait se placer après la scène 18, et la décrit ainsi : « L'impératrice a repris l'empereur de sa cruauté; Maxence, plein de rage, lui ordonne de sacrifier... » « Nous pensons, ajoute-t-il, que le peintre-verrier s'est trompé ici ; au lieu de figurer sainte Catherine, comme il l'a fait, il devait peindre l'impératrice : nous nous sommes permis de le corriger. » — C'est là une « correction » qui tombe bien mal à propos; il suffit, pour comprendre la scène, de lui donner le rang qu'elle doit occuper. Enfin, l'abbé Bulteau a pris la décollation de sainte Catherine pour celle de la reine ; il a sans doute été induit en erreur par une pièce de verre, faisant un peu l'effet d'une couronne, qui avait servi à boucher un trou dans le nimbe de la sainte. La reine, d'ailleurs, n'est jamais nimbée. « Le peintre-verrier, dit-il, n'avait plus de place pour continuer la merveilleuse histoire de sainte Catherine ; il s'est donc arrêté au martyre de l'impératrice. Ne pas se gêner est un principe généralement admis durant tout le moyen âge. » — Ces derniers mots sont tout à fait injustifiables ; le lecteur a pu avec nous constater la fidélité des artistes à suivre les textes hagiographiques. Jamais ils n'auraient poussé le « sans-gêne » jusqu'à laisser inachevée la vie d'un martyr.

3. A Chartres, saint Nicolas était le patron, on ne sait depuis quelle époque, de la confrérie des texiers en drap, établie dans l'église Saint-André (G. Aclocque, *Les Corporations, l'Industrie et le Commerce à Chartres*, p. 59). Il avait été également choisi comme patron, peut-être dès le XIII[e] siècle, par les officiers de justice de l'évêque et du chapitre (Archives de l'évêché, note sur la démolition de l'église des saints Serge et Bacche ; cf. *Inventaire sommaire des archives départementales, Eure-et-Loir*, VI, p. 96, note).

direction de l'architecte Morin[1]. Jusqu'à ces dernières années, le bas de la fenêtre était clos par un mur de briques, élevé en arrière de l'armature, qui avait été respectée. Les cinq panneaux qui occupent le bas de la fenêtre sont donc modernes; ils ont été exécutés, avec beaucoup de succès, dans les ateliers de M. Lorin (1924).

Sur les cinq panneaux anciens, deux seulement (4 et 5) avaient été décrits par Pintard[2]; il est probable que les trois autres étaient, dès cette époque, masqués par le rétable de l'autel[3]. Le premier sujet décrit représentant la naissance de saint Nicolas, les trois médaillons que Pintard n'a pas vus étaient probablement des signatures. En l'absence de toute donnée, on ne pouvait songer à les restituer. On s'est donc arrêté à l'idée très sage de choisir des sujets en rapport avec le programme général du vitrail.

Au bas de la fenêtre, à droite et à gauche (1 et 2), des anges déroulent des banderoles sur lesquelles se lit un texte emprunté à l'ancien office de saint Nicolas :

CATERVATIM RVVNT POPVLI CERNERE CVPIENTES
QVAE PER EVM FIVNT MIRABILIA[4]

« Les peuples viennent en foule [à son tombeau] pour voir les miracles qui s'opèrent par son intercession. »

Plus haut (3), deux anges tiennent un cartouche en forme d'écusson portant l'inscription suivante :

ANNO : D[OMI]NI : MCM : XX : IIII
HVIVS : VITREAE : PARS
INFIMA : QVAE : HOMINV[M]
INIVRIA : PERIERAT
IN : MEMORIAM : VRBIS
CARNOTENSIS : A : P[ER]IC[V]LO
BELLI : VINDICATAE
AERE : INTER : CIVES
COLLECTO
RESTITVTA
EST

« L'an du Seigneur 1924, le bas de cette verrière, que des mains sans respect avaient détruit, a été rétabli, en mémoire de la préservation de la ville de Chartres au cours de la guerre, au moyen d'offrandes faites par les habitants[5]. »

1. Cf. p. 64.

2. D'après le manuscrit de Pintard, les panneaux non décrits seraient ceux qui, dans notre figure, portent les numéros 1, 2 et 5 Il est extrêmement probable, pour ne pas dire tout à fait certain, qu'il s'agit là d'une erreur de numérotage.

3. Le croquis de Pintard supprime les panneaux 1 et 2, et la moitié inférieure du panneau 3. Il y avait là, rapporte Challine (*Recherches sur Chartres* transcrites et annotées par un arrière-neveu de l'auteur; Chartres, 1918, p. 150) « un bel autel »... « d'excellente menuiserie »... « couvert d'or bruni », qui avait été donné en 1617 par M. Fleury d'Aubermont, chantre.

4. Verset du répons *Ex eius tumba marmorea.*

5. Le prix des cinq panneaux neufs et des bordures adjacentes (4 000 francs) a été prélevé sur une somme recueillie en vue de doter la cathédrale d'un ex-voto en actions de grâces de la préservation de l'invasion étrangère, de 1914 à 1918. La majeure partie de cette somme est destinée à l'érection d'un autel dans l'ancienne chapelle des confesseurs, actuellement en restauration.

Ici commence l'histoire de saint Nicolas. Une partie du vitrail représente des événements dont il est fait mention dans la *vie* du saint écrite au IXe siècle par Jean, diacre de l'Église de Naples, texte qui fut inséré dans nos manuscrits liturgiques[1]; une autre partie est consacrée à des miracles, posthumes pour la plupart, dont le récit se trouvait dans d'autres recueils[2]. Plusieurs de ces derniers faits sont brièvement mentionnés dans deux pièces liturgiques bien connues qui étaient en usage à Chartres au XIIIe siècle, la prose *Sospitati* et la séquence *Congaudentes exultemus*.

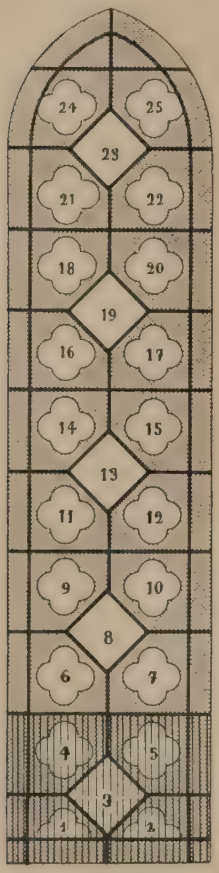


Fig. 26 — Baie XXVII (histoire et miracles de saint Nicolas).

Pintard décrit ainsi les deux premiers médaillons, aujourd'hui refaits, de la partie légendaire du vitrail :

[4] *La naissance de St Nicolas.*
[5] *L'on le lave.*

Ces deux sujets ont été restitués en 1924; comme ceux qui occupent les trois panneaux situés plus bas, ils sont parfaitement en harmonie avec le reste de la verrière.

A partir d'ici, tous les sujets que nous décrivons sont anciens.

Nicolas pratiquait le jeûne dès sa plus tendre enfance; « le mercredi et le vendredi, il refusait d'être allaité plus d'une fois. » Nous empruntons cette citation, comme les suivantes, à la *Légende dorée*, où l'ancienne *vie* du saint est fidèlement résumée. L'artiste nous montre (6) l'enfant sur les genoux de sa mère qui lui présente le sein vainement, tandis que son père fait un geste d'étonnement. Une main divine apparaît au-dessus de l'enfant. On lit : NICOLAVS.

Nous voyons ensuite Nicolas — S : NICOLAVS — à l'école (7). La scène n'est pas décrite dans la *vie*, mais il était facile de l'imaginer. Reconnaissable à son nimbe, Nicolas écoute, en compagnie de deux autres enfants, la leçon du maître; celui-ci tient des verges. Ici encore, une main divine apparaît au-dessus du jeune saint.

(8) Le verrier a représenté ici l'histoire bien connue de saint Nicolas donnant en cachette à un père infortuné la dot de ses trois filles.

Un homme noble, demeurant dans la même rue que lui, qui était tombé dans la misère, avait résolu de livrer ses trois filles à la débauche pour vivre de cet infâme commerce. Ayant

1. Lectionnaires chartrains : mss. 501 (XIIe siècle), fol. 113; 500 (XIIe siècle, un peu postérieur au précédent), fol. 6. Le texte, à quelques variantes près, est conforme à celui de Mombritius (*Sanctuarium*, II, p. 296). Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, nos 6104-6106.

2. Un recueil de ce genre, incomplet du commencement et de la fin, a été ajouté à un lectionnaire de l'abbaye de Saint-Père, le manuscrit 27, du Xe ou XIe siècle, quelque temps après sa rédaction. Le texte de cette addition comprend les récits catalogués dans la *Bibliotheca hagiographica latina* sous les numéros suivants : 6106 (la fin seulement); 6150-6156; 6160-6161; 6163-6165. Suit un épilogue, et, d'une main du XIIe siècle, le début du miracle de l'emprunteur, dont il sera question plus loin.

appris cette nouvelle, le saint fut saisi d'horreur. Pendant la nuit, il jeta chez ses voisins, par la fenêtre, de l'or enveloppé dans une étoffe, et s'éloigna sans avoir été vu. Le matin venu, le père trouva l'or, et, rendant grâces à Dieu, célébra le mariage de sa fille aînée. Peu après, le serviteur de Dieu fit de même, et le père, éclatant en transports de joie, prit la résolution de veiller pour découvrir son bienfaiteur. Quelques jours plus tard, Nicolas jette une quantité d'or encore plus grande : l'homme s'éveille, le poursuit, et lui parle ainsi : Arrête, ne te dérobe pas à mes regards ! Il rejoint Nicolas, le reconnaît, se prosterne à ses pieds qu'il veut baiser. Mais le saint s'échappe, après lui avoir défendu de publier sa charité.

L'auteur de la composition a sans doute eu l'intention de réunir les trois scènes : deux pièces d'or sont déjà tombées dans la chambre, et Nicolas s'apprête à jeter la troisième par la fenêtre. Les jeunes filles dorment ; leur père s'éveille. On lit : NICOLAVS.

Les médaillons suivants (9-13) représentent l'élection et la consécration épiscopale du saint.

L'évêque de la ville de Myre étant venu à mourir, les évêques de la province s'assemblèrent pour lui donner un successeur. L'un d'eux jouissait d'une grande influence, et son avis devait entraîner les suffrages des autres. Cet évêque, ayant prescrit des prières et des jeûnes, entendit pendant la nuit une voix qui lui disait : « Regarde, de grand matin, aux portes de l'église ; le premier qui viendra sera un nommé Nicolas ; c'est lui que tu dois consacrer. » L'évêque ordonna aux autres de prier, tandis qu'il veillerait lui-même à la porte de l'église. Chose admirable ! Comme si Dieu l'avait envoyé, Nicolas se présenta le premier de grand matin. « Quel est ton nom ? » lui dit l'évêque en se saisissant de lui. Avec une simplicité de colombe : « Nicolas, répondit-il, serviteur de votre sainteté. » On le conduisit à l'église, et, malgré ses protestations, on l'intronisa évêque.

Nous voyons d'abord Nicolas agenouillé près de la porte de l'église ; une main divine sort d'un nuage (9). Il est encore à genoux au même endroit, deux clercs lui adressent la parole (10). L'artiste ne s'est pas absolument conformé au récit, qui fait ici intervenir un évêque. Nicolas est debout entre les deux mêmes personnages qui l'entraînent (11). Toujours escorté des deux clercs, il est à genoux devant un autel et tient un livre ouvert : une main divine est étendue au-dessus de lui (12). Nous ne savons au juste quel moment de la scène est représenté ici. « Il fait son offrande, dit l'abbé Bulteau » ; nous ne le pensons pas, car l'objet qu'il tient est bien un livre ouvert, un livre tout semblable à ceux des écoliers dans un des médaillons inférieurs. Nicolas est sacré : revêtu des insignes épiscopaux, il est assis. Deux évêques sont à ses côtés ; l'un tient un livre, l'autre étend la main sur lui ; un clerc assiste à la scène (13).

Voici maintenant le saint évêque portant secours aux fidèles dans leurs besoins matériels.

Il advint qu'une violente famine sévit dans toute la province, à tel point que tous manquaient d'aliments. Ayant appris que des vaisseaux chargés de blé étaient entrés dans le port, l'homme de Dieu s'y rendit aussitôt, et pria les matelots de laisser prendre cent boisseaux de grain dans chaque vaisseau pour le soulagement des malheureux habitants. « Nous ne pouvons, père, vous accorder ce que vous demandez, répondirent-ils. Le blé que nous transportons a été mesuré à Alexandrie ; il le sera de nouveau quand nous le déposerons dans les greniers impériaux. — Faites ce que je vous dis, reprit le saint, et je vous promets au nom de Dieu que le contrôleur ne constatera aucune diminution. » Ainsi dit, ainsi fait. Les agents de l'état trouvèrent la quantité

de blé mesurée à Alexandrie ; les matelots publièrent le miracle, et louèrent le Seigneur dans son serviteur. Par les soins de l'homme de Dieu, chacun reçut du blé suivant ses besoins ; et ce blé, miraculeusement multiplié, non seulement servit pendant deux ans à la nourriture de la population, mais encore fut utilisé abondamment pour les semailles.

Une composition, couvrant deux médaillons, illustre ce récit. D'un côté (14) on voit saint Nicolas sortant de l'église, en compagnie d'un clerc, et se dirigeant vers le port. De l'autre côté (15), nous apercevons un vaisseau à quai chargé de sacs. Deux hommes sont à bord ; un troisième traverse la passerelle avec un sac sur les épaules.

Ici s'arrête la série des faits empruntés aux actes du saint. Suivent quatre miracles bien connus, rapportés également, sauf celui des trois clercs ressuscités, dans la *Légende dorée*.

Un homme avait emprunté une certaine somme d'argent à un Juif, et, n'ayant trouvé aucun répondant, avait juré sur l'autel de saint Nicolas qu'il la rendrait dès qu'il pourrait. Comme il ne se pressait pas de se libérer, le Juif réclama son bien, mais l'emprunteur prétendit qu'il avait tout rendu. Le Juif poursuivit devant le juge son créancier, qui reçut l'ordre de se justifier par serment. Cet homme avait pris avec lui, comme pour se soutenir, un bâton creux dans lequel il avait introduit des pièces d'or ; au moment de prêter serment, il le confia au Juif, jura qu'il avait rendu tout ce qu'il devait, et reprit le bâton sans que l'autre se fût douté de la fourberie. Retournant chez lui, l'emprunteur de mauvaise foi s'endormit dans un carrefour, et fut écrasé sous les roues d'un chariot ; sa canne fut brisée, et laissa échapper l'or qu'elle contenait. Ayant su la chose, le Juif comprit de quelle ruse il avait été victime. On lui conseilla de se rembourser ; mais il refusa, disant qu'il préférait se faire payer par le débiteur lui-même, lorsqu'il serait revenu à la vie par les mérites de saint Nicolas ; il ajouta que si l'événement se réalisait, il était prêt à se faire baptiser et à vivre en chrétien. Aussitôt le mort revint à la vie, et le Juif reçut le baptême au nom du Christ [1].

Nous voyons d'abord (16) le Juif, assis, remettant une bourse à l'emprunteur. Celui-ci est debout ; il reçoit l'argent, et, en même temps, lève la main pour prêter serment, non devant un autel, comme il est dit dans la *Légende dorée* et le texte qu'elle résume, mais devant une image d'or de saint Nicolas posée sur une colonne. La scène du faux serment vient ensuite (17) : le Chrétien remet son bâton entre les mains du Juif, et, en même temps, jure, devant la même image, qu'il a rendu ce qu'il devait. Nous assistons ensuite au châtiment (18) : un chariot traîné par deux bœufs écrase le dormeur, dont le visage sanguinolent est découpé dans un verre rouge veiné, et rompt sa canne d'où s'échappent des pièces d'or marquées d'une croix. Enfin (19), le Juif reçoit le baptême des mains d'un prêtre assisté d'un diacre qui tient les ampoules des saintes huiles ; un autre personnage est présent. Le visage du néophyte est d'un excellent dessin et son anatomie est traitée avec soin ; le tableau tout entier est remarquable.

1. Ce récit, très célèbre, que nous empruntons à la *Légende dorée*, se trouve dans un recueil de miracles de saint Nicolas publié par les Bollandistes (*Analecta Bollandiana*, II, p. 153) ; cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 6174. Une autre rédaction, peut-être inédite, se trouve dans le manuscrit de Saint-Père déjà cité (ms. 27, fol. 143) ; la copie, incomplète de la fin, est d'une main du XII^e^ siècle. Voir aussi, dans les œuvres d'Honorius d'Autun, le sermon *De sancto Nicolao* (*P. L.*, CLXXII, col. 1035).

Un seul médaillon est consacré au miracle suivant :

> Un Juif[1], lit-on dans la *Légende dorée*, ayant constaté la puissance de saint Nicolas et ses miracles, fit faire une image de saint Nicolas et la plaça dans sa maison. Lorsqu'il s'absentait, il confiait ses biens au saint en lui parlant à peu près de cette manière : « Nicolas, voici tout ce que je possède ; je te le confie ; garde-le bien ; autrement, je me vengerai en te frappant cruellement. » Pendant une de ses absences, des voleurs s'introduisent dans sa maison, dévalisent et ne laissent que la sainte image. De retour, le Juif, se voyant dépouillé, s'adresse au saint en ces termes : « Seigneur Nicolas, ne t'avais-je pas mis chez moi pour que tu protèges mon bien contre les voleurs ? Pourquoi n'as-tu pas voulu le faire ? Pourquoi as-tu laissé des larrons s'introduire ? Tu vas être sévèrement châtié ; c'est sur toi que je vais me venger... » Saisissant alors l'image, il la frappe cruellement. Mais — chose admirable ! — le saint apparaît aux voleurs tandis qu'ils partagent leur butin, et leur parle ainsi : « C'est donc à cause de vous que j'ai été fouetté !... Voyez mes meurtrissures ; voyez mon sang ! Hâtez-vous de rendre ce que vous avez dérobé ; sans quoi la colère de Dieu s'appesantira sur vous ; votre crime sera connu de tous, et vous serez tous pendus. — Qui es-tu donc, lui dirent-ils, pour nous parler ainsi ? — Je suis Nicolas, serviteur de Jésus-Christ ; j'ai été sévèrement châtié, à cause de vous, par le Juif que vous avez dépouillé. » Épouvantés, les voleurs vont trouver leur victime, racontent le miracle, entendent le récit des mauvais traitements infligés à l'image, et rendent ce qu'ils ont pris. Finalement, les malfaiteurs changent de vie, et le Juif embrasse la foi chrétienne.

L'unique scène choisie par le verrier dans cette narration est celle de la colère du Juif (20) ; il frappe à coups de verges une image de saint Nicolas, semblable à celle que nous avons signalée dans les médaillons déjà décrits.

La légende, restée populaire, de saint Nicolas ressuscitant les trois étudiants est représentée en trois tableaux. Ce récit, qui ne se rencontre pas dans les anciennes *vies* du saint, et dont nous n'avons trouvé trace dans aucun document ancien d'origine chartraine, était bien connu dès le XII^e^ siècle ; Wace l'a versifié, et, peu après, sinon à la même époque, il fournissait la matière d'un petit drame joué par les écoliers en l'honneur de leur patron[2].

On voit d'abord (21) l'hôtelier conduisant les trois jeunes gens chez lui ; il leur montre la porte de sa maison. Il tient déjà la hache dont il se servira pour les assassiner. Puis, voici la scène du crime (22). Tandis que les étudiants dorment, l'hôtelier, aidé par sa femme, les tue à coups de hache. Le dénouement du drame est représenté au-dessus (23), dans un médaillon carré. Les jeunes gens ressuscités par saint Nicolas, qui les bénit, se tiennent debout dans le saloir où l'hôtelier avait mis leurs corps dépecés. Ils sont nus, mais leur qualité de clercs est encore reconnaissable à leur tonsure. Le meurtrier et sa femme implorent leur pardon. Il est à noter que les victimes de l'hôtelier ne sont pas

1. Selon la rédaction contenue dans le manuscrit de Saint-Père (ms. 27), dont le texte concorde avec celui de Mombritius (*Sanctuarium*, II, p. 306 ; cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n^os^ 6163 6165), le personnage en question serait un Vandale, et l'image aurait été dérobée par lui pendant une incursion en Calabre. D'après Honorius d'Autun (*P. L.*, CLXXII, col. 1036), il s'agirait d'un percepteur païen, « quidam thelonearius paganus ».

2. Sur cette légende et sur son origine probable, voir, entre autres, les ouvrages suivants : E. DU MÉRIL, *Origines latines du théâtre moderne*, p. 262 ; *Précis analytique des travaux de l'Académie royale de Rouen*, année 1846 ; J.-E. DECORDE, *Essai historique et archéologique sur le canton de Neufchâtel*, p. 70 ; le P. CAHIER, *Vitraux de Bourges*, p. 262, et *Caractéristiques*, p. 303 ; E. MÂLE, *Art religieux du XIII^e^ siècle*, p. 336 ; A. MARGUILLIER, *Saint Nicolas* (collection *L'Art et les Saints*).

encore, comme dans les œuvres d'art moins anciennes, de petits enfants, mais des jeunes gens en âge d'étudier.

Les deux derniers médaillons, près de la pointe du vitrail, représentent un miracle célèbre ainsi rapporté dans la *Légende dorée* :

> Un homme de condition noble avait prié saint Nicolas de lui obtenir de Dieu un fils, promettant de conduire l'enfant en pèlerinage à l'église du saint, et d'y laisser comme offrande un vase d'or. Cet homme devint père d'un fils ; l'enfant grandit ; on commanda le vase. L'objet fut trouvé si beau par celui qui l'avait fait faire qu'il s'en servit pour son propre usage, et en commanda un semblable pour l'offrir. Les pèlerins s'embarquèrent, et, pendant la traversée, le père demanda à son enfant de lui donner de l'eau dans le premier vase. En se penchant pour la puiser, l'enfant tomba dans la mer avec le vase, et disparut aussitôt. Malgré ce malheur, le père, tout en larmes, s'acquitta de son vœu. Arrivé à l'autel de saint Nicolas, il y déposa le vase, mais l'objet tomba de sur l'autel, comme repoussé par une force mystérieuse. Remis sur l'autel, il fut rejeté encore plus loin. Tandis qu'on s'étonnait du prodige, l'enfant arriva sain et sauf, tenant dans ses mains le premier vase, et raconta publiquement que, lorsqu'il était tombé dans la mer, saint Nicolas l'avait secouru et préservé de tout mal. Alors, tout joyeux, le père offrit au saint les deux vases [1].

Nous voyons d'abord (24) l'enfant, le vase à la main, tombant du bateau dans la mer sous les yeux de ses parents. Dans le dernier médaillon (25), nous le retrouvons rendu par saint Nicolas à son père et à sa mère ; il tient encore le vase précieux.

Le vitrail porte la trace de réparations anciennes ; certains panneaux ont été assez maltraités. Il a été l'objet, en 1921, d'une restauration générale, exécutée par les soins de M. Gaudin ; les panneaux ont retrouvé à cette occasion leur place normale. Les parties manquantes ont été refaites, comme nous l'avons dit plus haut, dans les ateliers de M. Lorin, en 1924 [2].

XXVIII

HISTOIRE DE SAINT RÉMY

(Planches en noir LXXV-LXXVIII ; fig. 27.)

Personne, avant l'abbé Bulteau, n'avait su identifier le saint pontife dont la vie est représentée dans ce vitrail ; l'auteur de la *Description de la cathédrale de Chartres* a reconnu que cet évêque était saint Rémy, et a trouvé dans le *Miroir historial* l'interprétation de plu-

1. Le récit du miracle publié par les Bollandistes (*Analecta Bollandiana*, II, p. 151 ; cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 6172) et celui qui se trouve dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais (XIII, 67-81) diffèrent légèrement de la narration de Jacques de Voragine. Ces différences sont trop peu importantes pour qu'on puisse conjecturer sous quelle forme le verrier a connu le récit du miracle. Voir aussi le récit d'Honorius d'Autun (*P. L.*, LXXII, col. 1035).

2. Un tronçon de bordure de $0^m,45$ sur $0^m,16$, provenant de la partie supprimée en 1791 et placé, sans doute à cette époque, dans la baie XXXV, n'a pu être identifié à temps pour reprendre sa place. Il est provisoirement déposé chez M. Lorin.

sieurs scènes. Il n'a cependant pu tout expliquer et s'est parfois contenté de décrire. Nous n'avons pas été plus heureux que lui : nos guides habituels, les manuscrits liturgiques chartrains, nous font ici défaut. Ainsi que nous l'avons expliqué ailleurs[1], il n'existait pas autrefois à Chartres de fête de saint Rémy comportant des leçons historiques ; on se contentait, deux fois au cours de l'année liturgique, de faire mémoire de ce saint : le 13 janvier, octave de l'Épiphanie, jour de son ancienne fête ; puis, le 1er octobre, anniversaire de la translation de ses reliques. C'est à cette dernière date qu'avait lieu généralement, depuis le XIe siècle, la principale fête de saint Rémy ; à Chartres cependant on ne l'avait pas adoptée à cause de celle de saint Piat dont on possédait le corps. Il est donc probable que le programme suivi par le verrier n'a pas été tracé à Chartres ; la vie de saint Rémy a sans doute été représentée d'abord dans les vitraux de quelque autre église qui en possédait le récit dans ses livres liturgiques. Nous avons eu recours aux deux anciennes *vies* de saint Rémy[2] ; nous y avons trouvé de précieux renseignements ; mais elles ne nous ont pas donné l'explication de toutes les scènes.

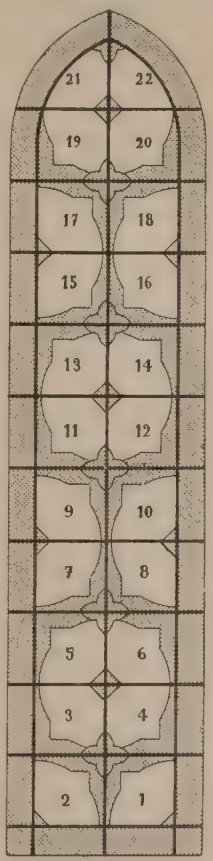


Fig. 27. — Baie XXVIII (histoire de saint Rémy).

Le premier médaillon, au bas et à droite (1), représente le donateur de la verrière à genoux aux pieds d'une image de Notre-Dame. Il joint les mains dans l'attitude de la prière. Il est vêtu d'une robe verte et d'un vêtement de dessus, probablement un surcot, de couleur brune. L'image de la Vierge est à rapprocher de celle qu'on peut voir dans plusieurs autres vitraux du déambulatoire. Marie, assise sur un trône, élève un sceptre de la main droite et tient l'enfant Jésus sur ses genoux. Son trône repose sur un soubassement assez élevé, ajouré d'étroites baies cintrées. Malheureusement, le sujet, tel qu'il se présente aujourd'hui, a perdu une grande partie de son intérêt archéologique. Tout le panneau, avant la dernière restauration, était en très mauvais état : une foule de pièces manquaient, parmi lesquelles la tête de la Vierge ; la partie inférieure du corps du donateur, dont aucune inscription ne révèle l'identité, avait presque entièrement disparu.

Nous empruntons à Vincent de Beauvais, qui résume les récits de Fortunat et d'Hincmar, l'explication du premier tableau consacré à l'histoire de saint Rémy (2).

A l'époque où la France souffrait cruellement de la persécution des Vandales vivait un saint

1. Cf. p. 15.

2. *Vie* attribuée à Fortunat (*Act. SS.*, Octobre, I, p. 128) ; cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 7150 ; *vie* par Hincmar (Krusch, *M. G. Scr. rer. merovin.*, III, p. 250) ; cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, nos 7152-7163. Plusieurs des récits contenus dans ces deux *vies* ont été résumés par Vincent de Beauvais dans le *Speculum historiale* (XX, 100, et XXI, 6 et 8). Jacques de Voragine a consacré à saint Rémy deux notices, coïncidant avec ses deux fêtes (XVI et CXLII), sans avertir le lecteur qu'elles se rapportent au même saint.

reclus qui priait fréquemment pour que la paix fût rendue à notre Église. Une nuit après avoir longtemps veillé, il finit par s'assoupir. Par la permission de Dieu, il lui sembla qu'il se trouvait au milieu des anges. Tandis que ces esprits célestes s'entretenaient avec pitié du secours que réclamait l'état de l'Église gallicane, une voix leur fit entendre ces paroles : « Une femme nommée Célinie deviendra mère d'un enfant appelé Rémy ; c'est lui qui délivrera sa patrie de tous les maux qu'elle endure. » S'étant réveillé, le reclus alla aussitôt trouver Célinie, et lui rapporta ce qu'il avait entendu. Célinie n'ajouta pas foi à ses paroles, car elle était déjà âgée ainsi que son mari. « Sache, reprit le reclus, que lorsque tu sèvreras l'enfant, il humectera mes yeux de ton lait, et je recouvrerai la vue. » La Providence, en effet, avait permis que ce saint homme perdît la vue, pour lui donner, comme à Tobie, l'occasion de mériter davantage. Tout se passa comme il l'avait prédit.

Fortunat et Hincmar donnent à l'aveugle le nom de Montanus, et le qualifient de moine.

Nous voyons dans notre vitrail le petit Rémy, nimbé, sur les genoux de sa mère, qui lui présente son sein découvert. Il touche les yeux du reclus, qui, vêtu d'un grand manteau rougeâtre, se tient debout devant lui.

Nous trouvons, dans les deux panneaux suivants, une scène, relative à la jeunesse du saint, qui n'est pas expliquée dans les sources que nous avons pu consulter. Les hagiographes résument très brièvement l'histoire de leur héros entre son enfance et son élection à l'épiscopat : il s'appliqua, disent-ils, à servir Dieu dans la solitude. Vincent de Beauvais et Jacques de Voragine n'en disent pas davantage. Pas un mot de l'événement auquel sont consacrés les deux tableaux que nous allons décrire.

Dans le premier (3), le saint, qui ne porte pas encore les insignes pontificaux, est représenté comme renfermé dans une sorte de cellule, sans doute le « reclusorium » dont parlent ses biographes. C'est une sorte de ciborium consistant en un baldaquin porté sur des colonnes, réunies, à leur partie inférieure, par une clôture. Du corps du saint, on n'aperçoit donc que le buste, entouré d'une gloire rouge. A sa droite, un homme lève une hache pour le frapper ; à sa gauche, un autre individu, tenant aussi une hache, semble saisi d'admiration en voyant une clarté surnaturelle illuminer celui qui allait être sa victime. A côté (4), Rémy quitte l'édicule, que la foudre renverse, tandis que l'un des deux agresseurs fait un geste d'étonnement. Il s'agit, on le voit, d'une tentative d'assassinat déjouée par un miracle[1].

Les deux scènes suivantes, au contraire, sont d'une interprétation facile. Dans l'un (5), nous voyons Rémy emmené par un évêque qui le tient par la main, tandis qu'un diacre semble lui adresser la parole. L'artiste a voulu représenter le jeune homme choisi malgré lui, à l'âge de vingt-deux ans, pour gouverner l'Église de Reims : « Ad pontificii culmen raptus fuisse dinoscitur potius, quam electus », disent de lui ses biographes. A côté (6), le jeune archevêque prend possession de son siège ; il est assis sur un trône, tandis que le consécrateur, assisté d'un diacre, lève la main comme pour le bénir.

1. Il existe, dans certains manuscrits de la *vie* de saint Rémy par Hincmar, des récits de miracles qui sont des interpolations. Il est probable que notre verrier a illustré un texte semblable, encore inédit.

L'auteur de la *vie* attribuée à Fortunat raconte en ces termes comment saint Rémy délivra un possédé : « Un jour qu'il parcourait son diocèse, selon son habitude, pour s'acquitter de ses devoirs de pasteur, il arriva dans un bourg appelé Chaumuzy. Tandis qu'un aveugle se recommandait à sa charité, il advint que ce malheureux fut violemment agité par le démon, qui, depuis longtemps déjà, avait pris possession de lui. Saint Rémy, dont l'âme était continuellement unie à Dieu par la prière, se prosterna ; il rendit à l'aveugle la lumière dont il était privé, et le délivra des vexations de l'esprit immonde. » Un panneau de notre vitrail (7) représente cette scène. Le saint bénit un homme qu'on lui amène en le maintenant ; un petit diable rougeâtre sort de la tête de sa victime[1].

A côté (8), nous voyons saint Rémy assis, revêtu des insignes pontificaux. Une femme, debout près de lui, lui adresse la parole ; cette femme porte la longue robe, le manteau et la toque des dames du XIII^e^ siècle. Elle est gantée. Les figures sont abritées sous de légers arceaux supportés par des colonnes, ce qui situe la scène à l'intérieur d'un édifice. Nous ne croyons pas possible de donner une interprétation précise de ce sujet. Peut-être l'artiste a-t-il voulu représenter l'entretien, mentionné dans les *vies* de saint Rémy, au cours duquel sainte Clotilde le pressa d'exposer à Clovis les vérités de la religion chrétienne. Cependant, si tel était le sujet, il serait mieux placé vers le haut du vitrail, près de ceux qui ont trait à la conversion de Clovis.

Voici maintenant notre saint en voyage (9). Il est à cheval. Deux autres cavaliers lui font escorte ; l'un, devant lui, est un clerc portant une croix ; l'autre, en arrière, est coiffé d'un chapeau ; c'est probablement un serviteur. La scène voisine fait sans doute suite à celle que nous venons de décrire (10). Le saint est descendu de son cheval qu'un valet tient par la bride. « Il bénit, dit l'abbé Bulteau, un adolescent amené par sa mère. » A voir l'attitude de ces deux personnages, nous croyons plutôt que c'est la femme qui est amenée et présentée par l'homme. Nous avions d'abord pensé que cette scène était peut-être celle de la délivrance de la possédée de Toulouse, mais cette explication ne nous semble guère acceptable. Le dessinateur, conformément au récit des biographes, n'aurait pas manqué de représenter le démon sortant par la bouche de la patiente. De plus, il n'est pas dit dans les récits de l'événement que le saint ait opéré cette délivrance au cours d'un voyage ; on y lit au contraire que c'est la possédée qui lui fut amenée. Enfin, le vitrail représente une femme adulte, et non pas une jeune fille, « puella », ainsi qu'il est rapporté.

Saint Rémy prêche (11). Assisté d'un clerc, il parle du haut d'une estrade[2]. Un roi et une reine l'écoutent attentivement ; le reste de l'auditoire se compose de quelques personnes, qui, dans l'intention de l'artiste, représentent évidemment une foule considérable ; c'est le peuple franc avec son roi Clovis. Une main divine sort d'un nuage.

La scène qui suit (12) illustre un épisode rapporté pour tous les biographes de

1. Ce diable n'a aucunement la forme d' « un gros lézard », comme l'a prétendu M. de Mély (*Etude iconographique*, n° 18).

2. Cf. p. 245.

saint Rémy ; nous en empruntons le récit, en l'abrégeant, au pseudo-Fortunat : L'adversaire du genre humain avait, en ce temps-là, tenté de détruire la ville de Reims par un incendie subit. Déjà un tiers de la ville avait été anéanti, et le feu commençait à gagner les quartiers épargnés. A cette nouvelle, le bienheureux Rémy se dirigea vers le lieu de l'incendie et se mit en prières. Aussitôt, en présence du peuple témoin du prodige, le fléau s'arrêta. La ville de Reims est représentée par quelques toits et quelques murailles dépassant le haut d'une enceinte crénelée ; des flammes s'échappent des bâtiments. Tourné vers l'incendie, le saint lève la main ; c'est la traduction littérale du texte d'Hincmar : « extensa dextera contra ignem ». Derrière lui, un personnage, vêtu d'un manteau bleu et coiffé d'une cale, fait un geste d'admiration.

Un autre miracle est représenté plus haut. Voici comment il est raconté par Vincent de Beauvais, d'après les anciens hagiographes :

> Il arriva qu'au cours de ses visites pastorales saint Rémy reçut l'hospitalité d'une de ses parentes. Tandis que cette personne s'entretenait avec le saint, son maître d'hôtel vint lui dire que le serviteur chargé du soin de la cave avait vendu tout le vin, à l'exception d'une très petite quantité qu'il avait gardée pour empêcher le tonneau de se gâter. Voyant sa parente dans l'embarras, le bienheureux Rémy la consola, et se rendit au jardin comme pour s'y promener. Puis, entré dans le cellier, il demanda où se trouvait le vin. « Voici, dit le serviteur, le peu qui en reste. — Ferme la porte, répondit le saint, et reste ici jusqu'à ce que je revienne à toi. » S'étant approché du tonneau, le saint le marqua du signe de la croix, et se mit à genoux pour prier. Aussitôt, le vin jaillit par la bonde, et se répandit sur le sol du cellier. Le serviteur poussa un cri d'admiration, et alla raconter le prodige à sa maîtresse.

Dans un premier médaillon (13), nous voyons le saint, accompagné d'un clerc, à table avec sa parente. Un serviteur vient avertir la maîtresse de maison qu'il n'y a plus de vin. Celle-ci se tourne vers son hôte, qui lui adresse la parole. Il faut noter le soin avec lequel le peintre-verrier a représenté la table servie. Un léger travail de grisaille imite le damassé de la nappe ; sur la table sont déposés des vases et différents ustensiles. A côté (14), nous assistons au miracle. Rémy, qui s'est sans doute déjà éloigné, ne figure pas dans la scène ; des jets de vin rouge et blanc s'échappent des tonneaux, et le liquide inonde le sol. Deux serviteurs, reconnaissables à leur habit court, expriment par leurs gestes leur admiration.

L'auteur du vitrail a sans doute voulu montrer, avant de représenter le baptême de Clovis et son sacre, comment la conversion du peuple franc avait été préparée par les prières de saint Rémy et de sainte Clotilde. Voici (15) la reine, sans nimbe[1], en prières devant un autel surmonté d'une croix. A côté (16), une composition, qui fait pendant à celle que nous venons de décrire, nous montre le saint également dans l'attitude de la prière. Il porte les insignes pontificaux, parmi lesquels on distingue le pallium ; il est à genoux devant un autel sur

1. Il faut descendre à une époque très tardive pour trouver trace du culte de sainte Clotilde dans le diocèse de Chartres. Sa fête n'existe pas encore dans les livres édités au XVIIe siècle par Mgr de Neufville. Les anciens martyrologes chartrains, qui reproduisent presque sans changement le texte d'Usuard, ne mentionnent pas non plus sainte Clotilde.

lequel sont posés une croix et un calice. Un clerc tenant un livre est debout derrière lui.

Les prières de l'archevêque et de la reine ont été entendues ; Clovis se fait baptiser.

> Le ministre chargé d'apporter le saint chrême, dit Vincent de Beauvais, n'ayant pu approcher, une colombe descendit du ciel, tenant en son bec une ampoule pleine d'un chrême dont le pontife se servit pour faire au roi l'onction baptismale. C'est du contenu de cette ampoule, conservée jusqu'à ce jour dans le trésor de l'église, que les rois de France sont oints le jour de leur sacre.

Vincent de Beauvais a suivi le récit d'Hincmar ; quant au pseudo-Fortunat, il ne parle pas de la Sainte-Ampoule. Nous voyons (17) Clovis plongé jusqu'à mi-corps dans la cuve baptismale ; saint Rémy, au lieu de verser l'eau sur la tête du néophyte, lève la main pour saisir l'ampoule qu'une colombe, dont on ne voit que la tête, tient au-dessus du roi, qui a confié sa couronne à un diacre. La scène du sacre (18) fait suite à celle du baptême. Clovis est assis sur un trône ; Rémy lève la main pour le bénir. Un diacre tenant un livre est debout à côté du roi. Sur la tête de ce dernier, on distingue, comme suspendu en l'air, un objet qui n'est autre que la Sainte-Ampoule.

Nous assistons maintenant à un entretien de Clovis avec saint Rémy (19). Le roi, couronné, est assis ; l'une de ses mains est passée dans la cordelette de son manteau : c'est une attitude qui devait être familière aux gens du XIII^e^ siècle, car nos verriers l'ont bien souvent reproduite. Le saint est à côté de lui et lui adresse la parole.

Voici maintenant un sujet dont nous n'avons pas trouvé l'explication dans les textes que nous avons pu consulter (20). Le roi, couronne en tête et sceptre en main, se tient debout ; le saint archevêque lui montre un homme qui apparaît, environné de flammes, au-dessus d'un autel.

Les deux dernières scènes du vitrail sont faciles à reconnaître. Nous assistons d'abord (21) à la mort de saint Rémy. Trois personnages sont présents et expriment par leur attitude et par leurs gestes la douleur la plus vive. Tandis qu'on se désole autour du lit où le saint expire, un ange transporte dans le ciel son âme, représentée par une petite figure nue, mitrée et nimbée.

La verrière que nous venons de décrire n'est pas au nombre des meilleures de notre collection ; la mosaïque et la bordure sont assez pauvres, et les scènes médiocrement dessinées. Elle a été restaurée en 1921 par M. Gaudin.

XXIX

GRISAILLE. IMAGE DE SAINT NICOLAS

(Planches en noir LXXIX-LXXX.)

Nous avons, dans la verrière qui orne cette fenêtre, un spécimen intéressant de grisaille de la fin du XIII^e^ siècle.

La décoration est faite de lacis affectant des formes géométriques, et d'ornements végétaux ; il y a quelques touches et quelques filets de couleur.

Tous les panneaux reproduisent le même dessin. Du centre de chacun, marqué par une pièce colorée, prennent naissance quatre tiges qui bientôt se divisent et se garnissent de feuilles digitées composées de trois folioles pointues. Ces tiges, souples et sinueuses, semblent passer derrière les lacis. Le fond est transparent; il n'y a pas de hachures; aussi le dessin n'est pas très facilement saisissable de loin.

La bordure est faite de châteaux de Castille jaunes sur fond rouge, entre deux filets bleus. On sait que ce motif, d'origine héraldique, se rencontre dans certaines œuvres d'art postérieures à la régence de la reine Blanche; en raison sans doute de sa valeur ornementale, il était tombé, pour ainsi dire, dans le domaine public. Les verriers l'ont souvent utilisé. La grisaille que nous étudions, très inférieure, au point de vue décoratif, à celles des fenêtres du collatéral nord du chœur, est d'un style plus avancé. Nous pensons qu'elle peut être attribuée sans invraisemblance au dernier quart du XIII^e^ siècle, et qu'elle a été, à cette époque, substituée à un vitrail légendaire auquel on reprochait, sans doute, de ne laisser passer qu'un jour insuffisant.

Au commencement du XV^e^ siècle, notre grisaille, appelée dans les comptes de l'œuvre « la verrière blanche de la chapelle des confesseurs », fut restaurée et ornée d'une image de saint Nicolas. Cette image est la seule création des verriers chartrains dont on connaisse avec certitude la date et l'auteur : elle a été exécutée, vers la fin de mars 1416, par Jean Périer, verrier de l'œuvre[1].

Saint Nicolas est debout, revêtu des ornements pontificaux ; il ressuscite par sa bénédiction les trois enfants de la légende, qui sortent du saloir. Il porte, sur l'aube, une dalmatique rouge et une chasuble bleue, garnie d'un orfroi jaune, sur lequel se lit, plusieurs fois répété, le mot Nicholaus; son amict, son manipule et sa mitre sont blancs, avec applications de jaune d'argent. Il tient une crosse dont la volute, ornée de crochets, renferme un buste minuscule d'évêque. Le modelé très doux du visage n'est pas assez visible de loin.

L'image du saint occupe deux panneaux; sur un troisième, Jean Périer a représenté les trois enfants sortant du saloir. Ce meuble est une sorte de coffre ouvert; l'un des enfants, nu et les mains jointes, en enjambe le bord; cette figure est modelée d'une manière correcte et élégante. Les deux autres enfants avaient disparu[2]; ils ont été refaits par les soins de M. Gaudin lors de la restauration de la verrière (1921). Il n'y a pas d'autre fond que la grisaille du XIII^e^ siècle ; mais le sujet comporte un sol verdoyant[3].

1. Cf. p. 27.

2. Cette disparition est signalée comme récente dans le procès-verbal de la Société archéologique d'Eure-et-Loir en date du 18 janvier 1906 (S. A. E.-L., *P.-V.*, XII, p. 131).

3. On y voyait, avant la dépose de 1918, des plantes naturelles dessinées avec beaucoup de soin, entre autres des pissenlits, avec leurs feuillages déchiquetés et leurs « chandelles ». Ces détails ont presque entièrement disparu.

XXX

HISTOIRE DE SAINT SILVESTRE

(Planches en noir LXXXI-LXXXIV ; fig. 28.)

Cette belle verrière, consacrée à l'histoire du pape saint Silvestre, est un don des maçons et tailleurs de pierre. Il est manifeste que les constructeurs de nos édifices religieux du XIII[e] siècle ont voulu honorer le grand bâtisseur d'églises de la paix constantinienne[1].

Nous voyons d'abord, au bas et à gauche (1), deux manœuvres portant une pierre sur une civière. A côté (2), nous assistons à la construction d'un édifice. Avec ses robustes soubassements, ses fenêtres à lancette séparées par des contreforts saillants, le bâtiment, qui ne comprend que deux travées, rappelle les bas côtés de notre cathédrale. Deux maçons, sur les assises supérieures, sont occupés à poser une corniche à crochets. Au pied de la bâtisse, deux autres ouvriers sont au travail ; l'un taille une pierre, l'autre sculpte un objet qui était peut-être une statue, autant du moins qu'on en peut juger par les contours, car les pièces sur lesquelles il était peint ont disparu. Enfin, à droite (3), un petit médaillon représente les outils dont se servent les maçons et tailleurs de pierre : « une équerre à branches droites ; une équerre dont la longue branche est courbe. Un marteau plat, un marteau dentelé (la brette). Un niveau à plomb. Une truelle. Deux profils de moulures, de nervures probablement, pour les croisées d'ogives. Une base, un chapiteau, une colonne entière. Enfin, une pierre plate, arrondie par le haut, absolument comme la pierre portée par les ouvriers du premier médaillon[2]. »

Pour représenter l'histoire de saint Silvestre, l'artiste a suivi pas à pas le récit liturgique qui était lu à l'office de ce saint, le 31 décembre, et que plusieurs de nos manuscrits liturgiques nous ont conservé[3]. Cette longue suite de tableaux ne présente, par conséquent, aucune difficulté d'interprétation.

« Silvestre, nous dit son biographe, était encore un petit enfant quand il perdit son père. Sa mère, qui s'appelait Justa, et était digne de porter ce nom, le fit élever par un prêtre du nom de Cyrinus. » Tel est le sujet du premier tableau (4) : Cyrinus, sur le seuil de sa porte, accueille le petit Silvestre — S. SILVEST... — présenté par sa mère. Le saint enfant a déjà le nimbe qu'il conservera dans toutes les autres scènes.

1. C'est évidemment pour la même raison que l'histoire de saint Silvestre est peinte, à Rome, sur les murs de la chapelle des tailleurs de pierre, près de l'église des Quatre-Saints-Couronnés. Les deux œuvres, d'ailleurs, sont à peu près contemporaines ; il serait intéressant de les comparer.

2. Nous empruntons cette énumération à Viollet-le-Duc (*Annales archéologiques*, VIII, p. 50).

3. Lectionnaires chartrains : mss 507 (X[e] siècle) ; 500 (XII[e] siècle) ; 501 (XII[e] siècle) ; 137 (XII[e] siècle). Voir aussi les manuscrits chartrains non liturgiques 5 (VIII[e]-IX[e] siècle) ; 97 (X[e] siècle). Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n[os] 7725-7732. Le texte de ce document hagiographique ne trouvera place dans les *Acta Sanctorum* que lorsque cette collection sera parvenue au dernier volume ; en attendant, on le trouve dans le *Sanctuarium* de Mombritius (II, p. 508).

Devenu jeune homme, Silvestre était le modèle de toutes les vertus. Il aimait à pratiquer l'hospitalité. « C'est ainsi qu'il reçut sous son toit un pieux chrétien, appelé Timothée, qui était venu d'Antioche, et prêchait la religion du Christ. » La scène (5) est rendue d'une manière expressive : Silvestre prend Timothée par la main et l'introduit dans sa maison. Timothée, nimbé, a la panetière et le bâton des voyageurs. Inscription : ...MOTHEVS : S. SILVESTER.

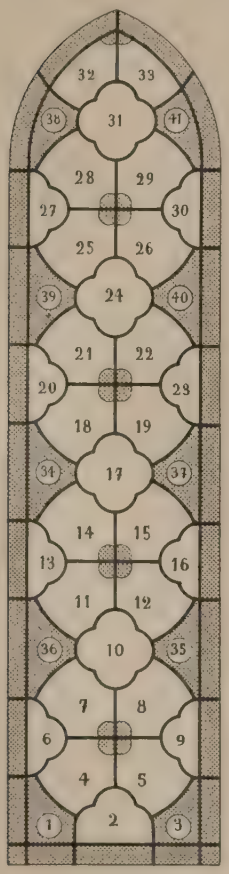


Fig. 28. — Baie XXX (histoire de saint Silvestre).

On était alors en pleine persécution. Au bout d'un peu plus d'un an, Timothée, saisi par les païens, fut remis au préfet de Rome, Tarquinius, qui lui ordonna de sacrifier. Ayant refusé d'accomplir cet acte d'idolâtrie, le généreux chrétien fut décapité. Nous le voyons (6) au moment où il va recevoir le coup fatal. Il est à genoux, et déjà l'exécuteur brandit son glaive. On lit son nom sur une inscription posée verticalement : S[AN]C[TV]S THIMOTHEVS.

Silvestre se rendit de nuit au lieu de l'exécution, recueillit le corps du martyr, et le rapporta dans sa maison. Sur son invitation, le pape saint Melchiade vint célébrer les funérailles de Timothée, et la nuit se passa dans le chant des louanges divines. Puis, une femme pieuse, appelée Théona, qui possédait un jardin dans le voisinage du tombeau de saint Paul, obtint de Melchiade la permission d'ensevelir le martyr dans sa propriété. L'artiste qui a composé notre vitrail a représenté la scène des funérailles (7). Enveloppé d'un suaire, le corps de Timothée — S. THIMOTHEVS — est étendu sur un lit ; à côté, on aperçoit le pape Melchiade — ....LCIADES — avec les insignes pontificaux. Il est assisté d'un clerc nimbé qui n'est probablement autre que Silvestre. Un autre personnage est présent, ainsi que Théona.

S'étant imaginé que Timothée avait laissé en mourant une fortune considérable, Tarquinius fit venir Silvestre, et lui ordonna de sacrifier, comptant sans doute qu'il se ferait exempter à prix d'argent de cette obligation sacrilège. C'est ce que nous voyons ici (8) : le saint — SILVESTER — est amené de force devant Tarquinius qui lui montre une idole d'or posée sur une sorte d'autel. Le préfet de Rome tient un sceptre ; mais, n'étant pas roi, il n'est pas couronné.

« Insensé, lui répondit Silvestre, citant l'Évangile, cette nuit même on te redemandera ton âme[1], et tu subiras dans l'éternité les tourments que, dans le temps, tu as infligés aux chrétiens. » Silvestre fut jeté en prison ; mais, lisons-nous dans ses actes, le soir venu, Tarquinius, en prenant son repas, avala une arête de poisson qui lui resta dans

1. S. Luc, XII, 20.

la gorge. Ni l'art des médecins, ni celui des enchanteurs ne put le délivrer ; il mourut au cours de la nuit. L'artiste a représenté avec un certain réalisme la scène du repas (9) : assis derrière une table chargée de mets, parmi lesquels on distingue un poisson, Tarquinius se penche comme pour vomir ; une femme lui tient la tête, et un serviteur s'inquiète.

La mort de Tarquinius fit cesser la persécution. Melchiade, accompagné d'un groupe de fidèles, se rendit à la prison où Silvestre était enfermé, et l'en fit sortir. C'est ce que nous montre le médaillon suivant (10). Le pape est reconnaissable à ses insignes pontificaux ; on lit : MELCIADES S. SILVESTER.

Silvestre, étant dans sa trente-troisième année, fut ordonné diacre. Peu après, sur les instances du peuple, il reçut le sacerdoce. Deux tableaux nous rappellent ce dernier fait. Dans l'un (11), on voit le saint — S. SILVESTER — debout, semblant parler à trois hommes dont l'un fléchit le genou devant lui. L'autre (12) représente l'ordination : Silvestre, en habits sacerdotaux, s'incline devant le pape qui le bénit ou lui impose la main droite. Le pape est assisté de deux clercs. Une inscription donne les noms des deux principaux personnages : ...ELCIADES · S. SILVESTER.

Bientôt, Melchiade mourut ; le peuple ne voulut pas d'autre pontife que Silvestre. Celui-ci, à cause de son âge, tenta de résister ; mais il dut enfin céder. Un petit médaillon (13) nous le montre recevant de la main d'un évêque, de l'évêque d'Ostie sans doute, la tiare pontificale. On lit : SANCTVS SILVESTER.

Ici se place, dans le document que nous résumons, un long passage faisant l'éloge des vertus de Silvestre, principalement de son zèle pastoral. N'y trouvant pas d'épisode à représenter, l'artiste est passé immédiatement à l'histoire des événements qui ont précédé la conversion de Constantin.

« En ce temps-là, lisons-nous, parut un édit en vertu duquel les chrétiens étaient contraints de sacrifier aux idoles. C'est pourquoi saint Silvestre s'éloigna de Rome et se réfugia avec ses clercs sur le mont Soracte[1]... » Un premier tableau (14) représente un personnage tenant un sceptre et couronné, sans doute Constantin lui-même, montrant à quatre personnes une idole d'or. Cette idole est une statue d'homme nu tenant dans chaque main une coupe pleine de pièces de monnaie[2]. A côté (15), Silvestre, en vêtements pontificaux, se retourne vers deux clercs et leur montre le versant d'une montagne. On lit au-dessous : SANCTVS SILVESTER.

Constantin reçut bientôt le châtiment des cruautés qu'il avait exercées contre les chrétiens ; il fut frappé de la « lèpre éléphantine ». Ni les magiciens, ni les médecins ne purent le soulager. C'est ce que nous voyons dans notre vitrail (16) : Constantin — COSTANTINVS — est assis ; près de lui se tient un médecin, reconnaissable, comme dans la plupart des œuvres d'art du moyen âge, à la fiole d'urine qu'il regarde par transparence.

Pour rendre la santé à l'empereur, les prêtres du Capitole résolurent de lui faire

1. « ... unde factum est ut secedens ab urbe sanctus Silvester Sirapti latibulo cum suis se clericis collocaret. »

2. Cf. p. 209.

prendre un bain dans le sang, fraîchement répandu, d'un grand nombre d'enfants[1]. Au Capitole même, une piscine fut préparée, et, au jour fixé, plus de trois mille enfants furent rassemblés de toutes parts. Sortant de son palais, Constantin rencontra la foule des mères, qui, tout en larmes, se couchèrent à terre devant lui. S'étant informé de la cause de leurs lamentations, il fut pénétré d'horreur, donna l'ordre de rendre les enfants à leurs mères, et ne laissa partir ces femmes qu'après leur avoir fait distribuer de larges aumônes.

Quatre tableaux sont consacrés à ce trait d'humanité de l'empereur. Dans l'un (17), nous voyons les préparatifs du bain de sang. Un bassin, assez semblable à une cuve baptismale, est préparé ; plusieurs enfants, dépouillés de leurs vêtements et garrottés, attendent dans un coin le moment d'être immolés. Déjà, un homme s'est emparé d'une des petites victimes et la tient au-dessus de la cuve, tandis qu'un autre personnage s'apprête à la frapper avec une épée ; mais la porte s'ouvre, et, d'un geste, un messager arrête le massacre. Pendant ce temps, la foule des mères se lamente à la porte du palais (18) : une femme est assise ; plusieurs autres se tiennent debout ; toutes expriment leur douleur par leur attitude ou leur physionomie. Le vitrail nous montre ensuite (19) Constantin — ...STANTINVS — assis, et donnant des ordres à deux autres personnages. Nous ne savons si ce tableau, qui se placerait alors chronologiquement avant les précédents, représente l'empereur commandant de renoncer au massacre et prononçant la harangue que lui prêtent les actes de saint Silvestre[2], ou s'il faut y voir le même personnage recommandant de ne pas laisser partir les mères des enfants avant qu'elles n'aient profité de ses largesses. Enfin, un petit médaillon (20) nous montre un jeune homme devant deux femmes tenant chacune un enfant ; il leur annonce sans doute, de la part de l'empereur, qu'elles peuvent sans crainte retourner chez elles.

La générosité de Constantin ne resta pas sans récompense. La nuit suivante, deux hommes lui apparurent en songe. « Nous sommes Pierre et Paul, lui dirent-ils. Puisque tu as mis un terme à la barbarie, puisque tu as eu horreur de répandre le sang innocent, le Christ, notre Seigneur, nous envoie vers toi, afin que nous te disions ce que tu dois faire pour recouvrer la santé. Tes persécutions ont contraint Silvestre, évêque de Rome, à s'éloigner ; il se cache avec ses clercs dans les cavernes du Soracte. Fais-le venir ; il t'enseignera une piscine où tu seras guéri de la lèpre après y avoir été plongé trois fois. Tu témoigneras ensuite ta gratitude à ton sauveur en faisant relever les églises dans tout le monde romain. » Un de nos panneaux (21) représente la scène : Constantin dort ; les deux apôtres se tiennent debout près de son lit ; saint Pierre est reconnaissable à ses clefs. On lit : ...OSTANTINVS. S. PETRVS.

S'étant éveillé, Constantin appela sans tarder les gardes du palais et les envoya à la recherche de Silvestre. Celui-ci, en les voyant venir, crut qu'on allait le conduire au supplice, et fit à Dieu le sacrifice de sa vie. Il partit pour Rome avec trois prêtres et deux

1. La croyance en la vertu curative du sang des enfants, en pareil cas, s'est perpétuée au moyen âge ; voir par exemple *Amis et Amiles*.

2. « Romani imperii dignitas de fonte nascitur pietatis... » Malgré son caractère un peu trop déclamatoire, ce morceau est une belle page.

diacres qui n'avaient pas voulu le quitter. Notre verrière nous montre la rencontre (22) ; deux cavaliers adressent la parole à saint Silvestre suivi d'un clerc. Silvestre, comme dans les autres scènes, est coiffé de la tiare et tient le bâton d'une croix.

Introduit auprès de l'empereur, il répondit à ses questions. Il lui présenta une image des saints apôtres ; Constantin les reconnut. Il le décida à recevoir le baptême, et, sans plus tarder, le fit catéchumène. Cette entrevue fait le sujet d'un tableau (23) : Constantin, assis, écoute attentivement le pape qui est suivi d'une autre personne, d'un clerc probablement. Au bas de la composition est écrit le nom de l'empereur : COSTANTINV[S].

Voici maintenant (24) le baptême de Constantin, qui fut célébré, dit le récit liturgique, huit jours après l'entretien que nous venons de mentionner. Plongé dans la vasque baptismale, l'empereur — COSTANTINVS — reçoit le sacrement, que lui administre saint Silvestre ; le pape est assisté d'un clerc tenant les saintes huiles renfermées dans deux ampoules jumelles ; un assistant présente un linge, ou le vêtement blanc des néophytes.

Guéri de la lèpre, l'empereur fit ce que les saints apôtres lui avaient ordonné. Le huitième jour après son baptême, il se rendit à la « confession » de saint Pierre et inaugura les travaux de la basilique vaticane en donnant lui-même le premier coup de pioche. Notre verrier (25) lui a mis dans les mains une sorte de fourche à deux pointes — « arripiens bidentem » — avec laquelle il fouille le sol ; saint Silvestre, accompagné d'un clerc, désigne du geste l'emplacement des fondations. Un autre personnage assiste à la scène.

Ensuite, dit le texte que nous suivons, Constantin, revenant à son palais, fit monter Silvestre dans son char : « in carruca sua una cum papa residens ad palatium rediit. » C'est ce que nous montre le tableau suivant (26) : le pape et l'empereur, tous deux revêtus de leurs insignes, sont assis dans une sorte de char de triomphe à deux roues traîné par un cheval que guide un conducteur à pied.

Après avoir fait mention de la fondation de la basilique vaticane, l'hagiographe raconte, avec une prolixité incroyable, une discussion qui eut lieu, en présence de Constantin, entre Silvestre, assisté de soixante-quinze évêques, et un grand nombre de Juifs choisis parmi les plus savants. Nous nous bornons à résumer le récit aussi brièvement que possible.

Au moment de la conversion de Constantin, l'impératrice Hélène était en Bithynie. Ayant su ce qui s'était passé, elle écrivit à son fils pour le féliciter d'avoir aboli le paganisme ; mais, poussée par les Juifs qui l'avaient gagnée à leur cause, elle le blâmait en même temps de ne pas reconnaître le vrai Dieu, et d'adresser ses hommages à un homme crucifié. Constantin, pour savoir de quel côté était la vérité, voulut entendre les représentants des deux partis. Une grande « argumentation » se tint dans son propre palais, en sa présence et en présence d'Hélène ; deux philosophes, qui n'étaient ni chrétiens ni juifs, Craton et Zénophile, avaient été choisis comme arbitres. Silvestre répondit sans peine, mais non sans beaucoup de paroles, aux objections de ses adversaires. « Assez discuté, dit un magicien juif appelé Zambri. Des prodiges sont plus concluants que de fallacieux raisonne-

ments. » Avec la permission de l'empereur, il fit alors introduire un taureau furieux, maintenu à grand peine par les soldats qui le conduisaient. Zambri, ayant annoncé qu'il allait prononcer le nom du Dieu des Juifs, approcha sa bouche de l'oreille du taureau, qui tomba mort. Déjà les Juifs triomphaient, quand Silvestre prit la parole. « Tu as prononcé, dit-il à Zambri, le nom du diable. Le vrai Dieu, qui donne la vie à ses créatures, peut aussi la leur rendre. Ressuscite, si tu le peux, cet animal. » Après une prière, Silvestre, au nom de Jésus-Christ, ordonna au taureau de se relever. Aussitôt, la bête revint à la vie et alla retrouver son troupeau sans avoir fait de mal à personne. Ce prodige détermina la conversion de l'impératrice Hélène, des deux arbitres, et d'un grand nombre d'assistants. On était alors en mars ; les nouveaux chrétiens furent baptisés à la fête de Pâques suivante.

Deux grands panneaux et deux petits sont consacrés à cette histoire. Dans l'un des plus grands (28), nous voyons deux hommes amenant le taureau, qui est lié avec des cordes ; Zambri se penche et lui parle à l'oreille. A côté (29), nous assistons au miracle opéré par Silvestre. Debout, il congédie du geste l'animal qui est délié. Un clerc est debout derrière le saint.

Les deux petits médaillons qui se trouvent de part et d'autre de ceux que nous venons de décrire et un peu plus bas semblent s'y rattacher ; chacun d'eux représente Constantin assis et regardant la scène voisine ; un personnage, debout près de lui, lui indique du geste ce qu'on voit à côté. Sur l'un de ces médaillons (30), on lit : COSTANTINVS ; la même inscription, retournée, accompagne l'autre sujet (27) : SVNITNATSOC[1].

N'ayant pas eu la place de représenter l'histoire du dragon réduit à l'impuissance par saint Silvestre, le verrier a passé ensuite à la sépulture du saint pape (31). Son corps, revêtu des insignes pontificaux, est déposé dans un sarcophage ; assisté de deux clercs tenant un livre et une croix, un évêque accomplit les rites funéraires. Des cierges brûlent aux extrémités du tombeau.

Pendant ce temps, l'âme du saint pape est portée au ciel par un ange (32) : « lucidissimas mansiones angelicis deportatus officiis sine fine possessurus intravit... » ; un ange thuriféraire l'encense (33).

Le milieu de chaque panneau de mosaïque est occupé par un petit médaillon circulaire ($0^m,25$ de diamètre sans les filets) ; nous avons déjà décrit ceux qui sont au bas du vitrail (1 et 3). Dans tous les autres, on voit un personnage, toujours couronné, et ayant parfois un sceptre en main, tenant, sauf dans le médaillon le plus élevé, du côté droit, une banderole chargée de caractères indéchiffrables d'en bas.

Pintard a cru voir dans chacun de ces petits disques l'image d' « un roy d'Israël ». Le P. Cahier a signalé la ressemblance de ces rois avec ceux qu'on trouve à Bourges, dans le vitrail de l'Enfant Prodigue, et qui représentent, pense-t-il, les chefs des nations infidèles appelés au banquet du père de famille. D'après l'abbé Bulteau, sur les banderoles que tiennent nos rois sont inscrites « des lettres dont l'assemblage n'offre aucun sens ».

1. Le verrier s'est contenté de tirer deux « épreuves » du même carton ; l'un des deux panneaux a été placé à l'envers (le côté peint au dehors). Le dessin, y compris l'inscription, est donc retourné.

L'auteur du livre sur *Les Corporations, l'Industrie et le Commerce à Chartres* a pris ces banderoles pour des pierres taillées, et croit y voir un attribut du métier des donateurs [1].

Nous ne serions sans doute pas beaucoup plus renseigné que nos devanciers si la dépose de nos vitraux, en 1918, ne nous avait procuré l'occasion d'examiner de près les médaillons en question et de déchiffrer les textes qui y sont inscrits. Ces textes, d'ailleurs, sont d'une lecture facile ; l'écriture en est élégante (elle se compose d'onciales, et l'on y trouve des lettres suscrites ou enclavées) ; les abréviations y sont nombreuses, mais correctes ; il est évident que le verrier a eu recours à la collaboration d'un copiste. C'est encore dans les *Gesta* de saint Silvestre qu'il faut chercher l'explication de ces inscriptions.

Nous y lisons que, chacun des jours de la semaine qui suivit son baptême, Constantin promulgua une loi en faveur de l'Église. Voici, en résumé, quel est l'objet de chacune de ces sept lois : 1° adoption de la religion chrétienne par l'état romain ; 2° prohibition du blasphème ; 3° amendes considérables infligées aux persécuteurs des chrétiens ; 4° reconnaissance de la hiérarchie ecclésiastique ; 5° droit de refuge accordé aux églises ; 6° défense d'élever une église sans la permission de l'évêque reconnu par le siège de Rome ; 7° institution de la dîme ecclésiastique.

Il faut ici que nous citions le texte du document, afin qu'il puisse être rapproché de celui de nos inscriptions :

> Et indutus vestibus candidis, prima die baptismatis sui, hanc legem dedit : Xpistum dominum esse verum, qui se mundasset a leprae periculo ; et hunc debere coli ab omni orbe romano.
>
> Secunda die, dedit legem, ut qui Xpistum blasphemasse probatus fuerit, puniretur.
>
> Tertia die, promulgavit legem hanc, ut si quis Xpistiano fecisset iniuriam, omnium bonorum suorum facultatem dimidiam amitteret.
>
> Quarta die, privilegium aecclesiae romanae pontifici contulit ; ut in toto orbe romano sacerdotes ita hunc caput habeant, sicuti iudices regem.
>
> Quinta die, ut in quocumque loco fuerit fabricata ecclesia, consecrationis suae hanc virtutem obtineat, ut quicumque reus ad eam confugerit, a iudicis periculo qui in presenti fuerit defenderetur.
>
> Sexta die, dedit legem, nulli intra muros cuiusque civitatis dari licentiam aecclesiam construendi, nisi ex consensu praesentis episcopi, quem sedes romana probasset antistitem.
>
> Septima die, omnium possessionis regalium decimas manu iudiciaria exigi ad aedificationem aecclesiarum [2].

Passons maintenant à l'examen des inscriptions de nos petits médaillons.

Sur l'un d'eux (34), nous lisons :

LEX · I · DIEI · X[PISTV]M · D[EV]M · V[ER]V[M] · ET ▨ DE
B ER]E · COLI : AB · O.MN]I · P[O]P[V]LO ·

« Loi du premier jour : Le Christ, vrai Dieu et [Seigneur ?], doit être l'objet du culte de tout le peuple. »

1. P. 317.

2. Mss. 507, f. 19 v°; 500, f. 26.

Sur un autre médaillon (35), Constantin — car c'est lui évidemment que représente ce personnage couronné — tient une inscription, en partie effacée, et très peu lisible, où l'on distingue cependant les mots suivants :

I : I : [illegible] BLASFEMASS[ET] : PV
[illegible] VR ·

Ce texte est évidemment à rapprocher de celui de la loi du second jour.

Voici maintenant l'inscription rappelant la loi du troisième jour (36). Elle a été brisée, et l'accident a été mal réparé ; quelques fragments sont actuellement déplacés. On lit cependant, sans trop de peine, à travers le réseau des plombs de cassure :

· I : I : I : VT : SI · QVIS [illegible] ANO : I[N]IVRIAS : DI
MIDIV[M] : P[ER]D[E]RET : PVNI [illegible] ONEM ·

Bien que tous les mots ne soient pas lisibles, le sens est clair : « Troisièmement, si quelqu'un a fait tort à un chrétien, il sera puni de la perte de la moitié de ses biens. »

L'inscription suivante, comme celles qui nous restent à transcrire, est parfaitement conservée (37) :

: I : I : I : I : P[R]IV[I]L[EGI]O : VT : SAC[ER]DOTES : D[OMI]NO : PA
PE : SVBIACEA[NT] : VT : IVDICES : REGI ·

« Quatrièmement, il accorda un privilège en vertu duquel les prêtres devaient dépendre du seigneur pape comme les juges dépendent du souverain. »

Aucune inscription ne résume la loi du cinquième jour ; mais, dans le haut du vitrail, du côté gauche (38), voici ce qu'on lit sur la banderole tenue par Constantin :

Dixit d[omi]n[u]s d[omi]no meo ſedet
a dexſtris meis quia reſuſcit im [*sic*].

Au lieu d'être, comme les autres, en belles onciales, cette inscription est en lettres gothiques allongées et anguleuses ; elle ne peut guère remonter plus haut que le XV^e^ siècle. Il est facile de s'expliquer pourquoi la série des lois constantiniennes est interrompue : l'inscription rappelant la loi du cinquième jour s'est trouvée brisée, et le verrier qui, vers la fin du moyen âge, a réparé le panneau, n'ayant pas compris de quoi il s'agissait dans les autres inscriptions, s'est contenté d'écrire, assez incorrectement, un texte quelconque.

La loi du sixième jour est ainsi résumée (39) :

V : I : VT NVLL[VS] : I[N] VRBE : FACIAT : E
CCL[ES]IA[M] : N[IS]I : ASSE[N]SV : EP[ISCOP]I ·

« Sixièmement ; personne ne doit ériger une église dans une ville sans le consentement de l'évêque[1]. »

1. D'après le contexte, il s'agit ici d'une ville quelconque, et non de la ville de Rome seulement.

Loi du septième jour (40) :

·V·I·I· LEX: DECIME·DA[N]T[VR]·A
D: OP[VS]: ECCL[ES]IARVM:

« Septième loi : il faut verser les dîmes pour la construction des églises [1]. »

Il restait encore une place libre (41) ; l'auteur du vitrail y a mis une petite figure de roi semblable aux autres, mais sans inscription. Ici, Constantin, levant une main et tenant de l'autre la cordelette de son manteau — geste fréquent chez les personnages de nos vitraux —, regarde l'âme de saint Silvestre monter au ciel.

Il est à noter que les huit petits médaillons que nous avons décrits sont disposés sans ordre sur le champ du vitrail. Les panneaux de mosaïque qu'ils occupent n'ayant pas tous la même forme et, par conséquent, n'étant pas interchangeables, il faut supposer que quelques-uns de ces médaillons, trois au moins, ont passé d'un panneau dans un autre lors d'une réparation, ou bien encore, ce qui est tout aussi probable, que le verrier, dès le début, ne s'est pas préoccupé de l'ordre à suivre.

Le vitrail a été reposé en 1921, après avoir été restauré par les soins de M. Gaudin. A cette occasion, quelques panneaux intervertis ont repris leur place normale.

En terminant cette étude sur notre vitrail de saint Silvestre, nous croyons devoir faire une remarque concernant l'influence de la liturgie. Aujourd'hui, on considère comme légendaire l'histoire du baptême de Constantin telle qu'elle est racontée dans le document que nous avons cité, et l'on admet que l'empereur ne s'est fait baptiser que vers la fin de sa vie. Cette opinion s'appuie sur l'autorité de graves auteurs, tels qu'Eusèbe, saint Ambroise, saint Jérôme, Socrate, Théodoret, Sozomène. D'où vient donc que l'opinion contraire a été pendant de longs siècles admise presque universellement ? La réponse, croyons-nous, n'est pas difficile à trouver. Le fait de l'insertion des *Gesta Silvestri* dans la liturgie suffit à tout expliquer. Au moyen âge, toutes nos grandes églises ne possédaient pas une riche bibliothèque historique ou patristique, mais toutes possédaient un lectionnaire, dont le contenu était lu au chœur au cours de chaque année. Le chanoine qui fut chargé de diriger l'exécution du vitrail que nous venons de décrire avait peut-être entendu vingt fois, trente fois ou davantage, le récit apocryphe du baptême de Constantin. On conçoit qu'à une époque où les livres étaient rares, et où la critique historique n'existait guère, certains écrits peu sûrs aient pris aux yeux des contemporains, à la faveur de pareilles circonstances, une autorité indiscutable. Cela peut servir à faire comprendre, une fois de plus, quel secours l'étude de la liturgie peut apporter à celle de l'histoire des idées.

1. Le mot *opus*, susceptible de plusieurs sens, est évidemment ici synonyme du mot *aedificatio* qu'on lit dans le texte parallèle des *Gesta* de saint Silvestre.

XXXI

GRISAILLE. IMAGE DE SAINT PIAT

(Planche en noir LXXXV.)

La fenêtre où se trouve la grisaille que nous allons décrire était primitivement semblable aux autres ; il est probable qu'elle a possédé un vitrail légendaire. Elle s'est trouvée en partie condamnée lors de la construction, entre 1350 et 1358[1], de la porte et de l'escalier qui conduisent à la chapelle Saint-Piat ; c'est de cette époque, ou d'une époque très voisine, que date la grisaille qui la garnit actuellement. Même ainsi réduite, la baie était sans doute plus haute qu'elle ne l'est aujourd'hui ; la moulure horizontale qui règne un peu au-dessus du gâble de la porte en marque probablement le bord inférieur. Plus tard pour faciliter, semble-t-il, l'écoulement des eaux pluviales, on modifia la jonction du toit de l'escalier avec les constructions du XIII^e^ siècle, et la fenêtre fut réduite à ses dimensions actuelles. Ce travail était déjà exécuté à l'époque de Pintard.

Le champ de la grisaille est formé de losanges formant treillage ; chaque losange est orné d'un motif formé de quatre feuilles de chêne partant d'un petit disque central. Cette donnée est la même que celle qui a été utilisée dans plusieurs verrières du XIV^e^ siècle de la cathédrale ou de Saint-Piat[2] ; mais, ici, l'exécution est très inférieure. Les verrières auxquelles nous venons de faire allusion sont l'œuvre d'un artiste doué de beaucoup de goût et ayant la main très sûre ; il n'en est pas de même de celle que nous décrivons : le dessin y est lourd et mou, le trait en « fil de fer » ; le jaune d'argent, enfin, y est employé sans discernement et à profusion. Il est clair que l'atelier d'où était sortie, entre autres verrières, la grisaille du chanoine Thierry, n'existait plus, et qu'on était réduit à en imiter assez maladroitement les créations.

La partie centrale de la grisaille est ornée d'une figure de saint abritée sous un dais d'architecture. Ce saint est un prêtre ; il est en effet revêtu d'ornements sacerdotaux : amict à parement jaune, aube, manipule et étole verts, chasuble bleue avec orfrois jaunes. Il tient un livre ouvert dans lequel on lit, écrits en caractères gothiques, et d'une manière peu correcte, les premiers mots des psaumes VI et XXXVII :

Domin me
e ne n ir
furo t
no ar
guas

1. Nous adoptons les dates établies par MM. R. Merlet (*Les Architectes de la cathédrale de Chartres et la Construction de la chapelle Saint-Piat au XIV^e^ siècle*) et M. Josselin (*La Maîtrise de l'œuvre à Notre-Dame de Chartres*).

2. Baies X, XIX ; baies II, III et V de la chapelle Saint-Piat.

Le feuillet de droite, qui se soulève, ne laisse voir qu'en partir la seconde page.

Aucune inscription, aucun attribut caractéristique ne désignent le saint prêtre ; mais, en raison de la place qu'occupe son image, on peut sans crainte d'erreur, à la suite de tous les auteurs qui ont décrit nos vitraux, l'identifier avec saint Piat, dont le corps, encore aujourd'hui, est une des plus précieuses reliques de la cathédrale de Chartres, et dont le culte était fort en faveur au XIV^e^ siècle [1].

L'architecture qui encadre la figure n'est pas dessinée d'une main bien adroite. On y trouve cependant quelques détails assez fins, comme les fonds de couleur damassés qui garnissent les baies du baldaquin.

Chacun des panneaux de losanges est orné, au centre, d'un motif coloré se composant d'un disque bleu chargé de trois fleurs de lis jaunes et cerné d'une couronne verte dont les feuillages sont finement enlevés sur fond de grisaille, et dont le tour est interrompu par quatre pièces rouge foncé.

Enfin, la verrière est entourée d'une bordure formée par l'alternance de rectangles rouges unis et de rectangles bleus chargés de fleurs de lis jaunes sans nombre [2].

Sachant que le cardinal Aimery de Châtelus, évêque de Chartres de 1332 à 1342, avait très généreusement doté la chapelle Saint-Piat [3] (1349), l'abbé Bulteau a cru pouvoir attribuer à ce personnage la donation de la verrière que nous étudions. C'est une supposition qui est non seulement gratuite, mais invraisemblable. Les fleurs de lis sur champ d'azur que nous avons mentionnées sont autre chose qu'une simple décoration ; ce sont les armoiries, sans brisure, de la maison de France ; elles sont là pour rappeler une donation royale.

Remarquons que les armes de France se présentent, dans notre vitrail, sous deux formes : les rectangles d'azur de la bordure sont chargés de fleurs de lis sans nombre, ou « semés de France », conformément à l'ancien usage ; tandis que les petits écus ronds du centre des panneaux ne portent que trois fleurs de lis, suivant la manière adoptée généralement depuis le commencement du règne de Charles VI [4]. La coexistence des deux formes

1. Avant la dernière restauration, le sommet de la tête du saint portait la trace de réparations grossièrement exécutées. On peut se demander si le verrier ne l'avait pas représenté, comme à Séclin, sur la dalle du XIII^e^ siècle qui recouvre son tombeau, amputé du sommet du crâne. La chose cependant nous paraît douteuse, car on savait fort bien à Chartres que le corps conservé dans le trésor des reliques était décollé, mais comprenait une tête intacte. De plus, si nous en jugeons par la pierre tombale de Séclin, le verrier aurait sans doute placé entre les mains du saint la partie amputée du crâne, tandis qu'il lui a fait tenir un livre. Quoi qu'il en soit, nous pensons qu'il existe une parenté entre les deux images ; elles ne présentent guère entre elles d'autres différences que celles qui résultent de la diversité de leur style ; et, par contre, elles offrent des analogies frappantes. La position des mains, par exemple, est exactement la même dans les deux cas. On trouvera une reproduction de la pierre de Séclin dans S. PRUVOST, *Saint Piat*, 3^e^ édition, Lille [1922], p. 58.

2. Avant 1918, cette alternance était interrompue, au milieu de la bordure inférieure, par la présence d'une pièce incolore sur laquelle étaient représentés, peints avec une grande finesse, deux animaux, probablement deux lions, assis dos à dos. Cette pièce a disparu ; il n'y a là, depuis 1921, qu'un morceau de verre rouge.

3. G 544.

4. Il est question de cette réduction du nombre des fleurs de lis dans un très grand nombre d'ouvrages qu'il serait superflu de citer ; les auteurs, d'ailleurs, ont souvent copié leurs devanciers sans vérifier leurs assertions. L'opinion la plus sûre nous semble être toujours celle du P. Montfaucon, qui connaissait à fond ce genre d'antiquités. Suivant l'opinion reçue, dit-il, « l'écu de France qui étoit au commencement chargé de fleurs de lis sans nombre ne fut réduit à trois fleurs de lis que du

permet d'attribuer la verrière au milieu environ ou au troisième quart du XIV^e^ siècle. Comme elle n'est pas antérieure à 1350, ni, très probablement, postérieure à 1360, il est vraisemblable qu'elle a été offerte à la cathédrale par Jean le Bon (1350-1364), qui, justement, vint à Chartres en 1356, et y vénéra, le 1^er^ septembre de cette même année, les reliques de saint Piat [1].

La verrière a été restaurée et reposée en 1921, sous la direction de M. Gaudin.

XXXII

HISTOIRE DE SAINT PAUL

(Planches en noir LXXXVI-LXXXVIII ; fig. 29.)

Comme celui que nous étudierons sous le numéro suivant, ce vitrail est en grande partie moderne. A l'époque de Pintard, les cinq registres inférieurs, comprenant quinze panneaux, avec les bordures adjacentes, avaient déjà disparu, et un mur fermait le bas de la fenêtre. Cet état de choses a duré jusqu'à la restauration, achevée en 1872, de la chapelle absidale, appelée autrefois chapelle des apôtres. Les panneaux manquants ont été refaits ; leur restitution est d'ailleurs purement conjecturale, car il n'existe aucune description des sujets disparus. Les panneaux anciens ont été restaurés ; deux d'entre eux ont passé dans la partie inférieure de la baie. Le vitrail comprend donc aujourd'hui, en bas, quinze panneaux, dont deux seulement sont anciens, répartis en cinq registres, et, en haut, vingt et un panneaux, dont deux seulement sont modernes, répartis en sept registres. C'est le peintre-verrier Coffetier qui a mis le vitrail dans l'état où il se trouve actuellement.

Le sujet du vitrail, en rapport avec le vocable de la chapelle, est l'histoire des saints Pierre et Paul, ou, plus exactement, l'histoire de saint Paul, car, autant qu'on peut en juger aujourd'hui, l'auteur de la composition n'a donné à saint Pierre qu'un rôle secondaire.

L'ordre des panneaux a pu être modifié antérieurement à la suppression des registres inférieurs, ou au moment de cette suppression ; rien ne garantit donc que les sujets anciens conservés soient tous à leur véritable place. Il s'ensuit que l'interprétation de certains d'entre eux n'est pas absolument sûre.

tems de Charles VI, mais l'on a découvert et l'on découvre tous les jours des écus bien plus anciens réduits à ce nombre de trois fleurs. On en a retrouvé de Charles V, du roi Jean, de Philippe de Valois, et peut-être en trouvera-t-on d'autres de temps plus reculez. » (*Monumens de la Monarchie françoise*, II, p. 156.) — L'étude des sceaux royaux des règnes de Charles le Bel, Jean II, Charles V et Charles VI (Douët d'Arcq, *Collection de sceaux*, n^os^ 52-69) permet de constater l'exactitude des assertions du P. Montfaucon ; le nombre des fleurs de lis est même réduit à trois dès le règne de Philippe III (Douët d'Arcq, *ibid.*, n° 46 ; le P. Anselme, *Histoire généalogique*, I, p. 88).

1. Cf. M. Jusselin, *La Maîtrise de l'œuvre à Notre-Dame de Chartres* (d'après G 443). Un peu plus tard, pour contribuer à la rançon du roi Jean, après le traité de Brétigny, le chapitre lui avança cinq mille florins d'or, prélevés sur le legs d'Aimery de Châtelus (1360) ; on peut supposer que le roi témoigna sa gratitude par quelque offrande lorsqu'il vint à Chartres l'année suivante (E. de Lépinois, *Histoire de Chartres*, II, p. 26 ; G 544).

Les faits représentés dans les parties anciennes de la verrière ont été empruntés à deux sources : une *passion* des saints apôtres Pierre et Paul[1], document conforme en grande partie à l'*Histoire du combat apostolique*, du pseudo-Abdias[2], et la *Lettre aux Églises d'Orient*, attribuée à saint Lin[3]. C'est sans doute par l'intermédiaire de l'ancienne liturgie chartraine que l'auteur du vitrail a connu ces deux écrits[4].

Nous allons décrire successivement les sujets anciens et les sujets modernes, ce qui va nous contraindre à nous écarter de l'ordre numérique des panneaux.

(3) Un personnage nimbé se tient à la porte d'une ville. Ce panneau ne formait peut-être qu'une partie d'une scène ; il serait imprudent, dans ces conditions, de vouloir interpréter ce qui reste de la composition.

(10) Un homme frappe saint Paul et semble le faire entrer dans une prison. Ce panneau occupait, avant la restauration, la place du panneau 28, où l'on aurait mieux fait de le laisser.

Nous passons maintenant à la partie supérieure du vitrail, composée presque exclusivement, avons-nous dit, de panneaux anciens.

Nous y trouvons d'abord une scène de baptême (16). Comme à l'ordinaire, le catéchumène est plongé jusqu'à mi-corps dans la cuve baptismale. Un apôtre, assisté d'un clerc, lève la main comme pour le bénir. C'est, dit Bulteau, saint Pierre baptisant Corneille : pure supposition que rien ne justifie ; l'artiste a plutôt donné à l'apôtre le type traditionnel de saint Paul.

Le panneau suivant (17) représente un apôtre, le même sans doute, près d'un lit dans lequel est couché un autre personnage ; penché sur le malade, l'apôtre lui verse sur la tête le contenu d'une fiole. Il s'agit probablement, comme l'a conjecturé Bulteau, d'un baptême *in extremis*.

A côté (18), l'apôtre, guidé par un ange, s'avance dans la direction du tableau qui vient d'être décrit ; peut-être cette scène doit-elle se placer chronologiquement avant la précédente ; il semble qu'elles représentent deux moments successifs d'un même événement.

Le registre suivant (19, 20, 21) offre, au point de vue de la composition, un arrangement spécial. Le médaillon du milieu se divise en deux parties, dont chacune se rattache au médaillon voisin ; il y a trois médaillons, mais deux scènes seulement. On voit dans

1. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 6657.

2. *Abdiae Babyloniae primi episcopi... de Historiâ certaminis apostolici libri X, Iulio Africano interprete.* Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 6663. Nous avons consulté l'édition de Paris, 1571.

3. *De Passione D. Pauli* (*Bibl. patrum lugdun.*, II, 1, p. 70-73). Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 6570.

4. Aux x^e^ et xi^e^ siècles, on semble n'avoir lu, dans l'Église de Chartres, en la fête des saints apôtres Pierre et Paul, d'autre texte hagiographique que la *passion* citée plus haut. Nous la trouvons dans nos plus vieux lectionnaires : mss 507 (x^e^ siècle), fol. 195 v°, et 501 (xii^e^ siècle), fol. 104 v°. Vers le milieu du xii^e^ siècle et au xiii^e^, la fête du 29 juin (SS. Pierre et Paul) ne comportait, en fait de leçons, que des sermons et des homélies ; à celle du lendemain (commémoration de S. Paul), les six premières leçons étaient empruntées à l'épître attribuée à saint Lin (*De Passione D. Pauli*) ; malheureusement, le manuscrit unique qui les contenait *in extenso* (ms. 500, fol. 107) présente à cet endroit une lacune de deux feuillets ; trois leçons seulement sont entières. On trouve à la suite, sans titre et sans indications liturgiques, une *passion* différente de celle que nous avons déjà signalée, et apparentée tout à la fois aux écrits du pseudo-Abdias et à la *passion* publiée par Mombritius (*Bibl. hagiogr. lat.*, n° 6664). Cf. *Catalogus cod. hag. civit. Carnot.*, p. 147. Même disposition dans l'ordinaire du xiii^e^ siècle, ms. 1058, p. 267.

celle de gauche un auditoire formé de plusieurs hommes assis en présence d'un apôtre debout (19). Chose curieuse, cet apôtre ne semble pas parler ; d'une main, il s'appuie sur un bâton, et de l'autre il se tient le menton, geste qui, dans nos vitraux, exprime le plus souvent l'attention. Il paraît avoir interrompu son discours pour contempler un autre apôtre, sans doute saint Paul, qui vient de franchir le seuil d'une porte (20). Nous ne savons ce que le verrier a entendu représenter.

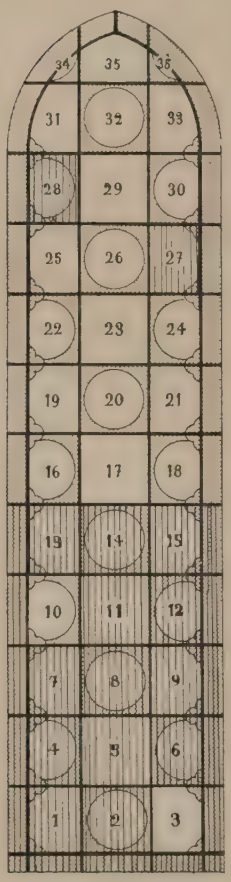


Fig. 29. — Baie XXXII (histoire de saint Paul)[1].

L'autre scène est d'une interprétation plus facile ; c'est la première d'une suite de trois compositions illustrant le récit de la résurrection de Patrocle. Le fait est raconté dans l'épître attribuée à saint Lin ; nous reproduisons le passage en l'abrégeant quelque peu.

> Paul étant arrivé à Rome y retrouva Luc et Tite, qui venaient le premier de Galatie et le second de Dalmatie. Il loua, pour y réunir ceux qui désiraient entendre sa prédication, un grenier situé hors de la ville. Un soir qu'il adressait la parole à de nombreux auditeurs, dans une salle haute, un échanson de Néron, appelé Patrocle, entraîné par ses camarades de la maison de l'empereur qui avaient embrassé la doctrine de l'apôtre, se rendit au grenier où Paul faisait sa résidence, afin d'entendre la parole de vie. Comme il ne pouvait entrer à cause de l'affluence, il monta jusqu'à une fenêtre élevée et s'y assit, pour écouter commodément la parole de Dieu. Tandis que Paul prolongeait son discours. Patrocle éprouva le besoin de dormir. Furieux de voir sa dévotion envers Dieu et envers le saint apôtre, le diable lui envoya un sommeil profond ; il tomba du haut de la fenêtre, et mourut. Paul, averti d'une manière surnaturelle de ce qui s'était passé, dit à ses auditeurs : « Frères, le Malin a trouvé moyen de vous éprouver, mais Jésus-Christ va faire servir cette méchanceté à sa propre gloire. Sortez ; vous trouverez le serviteur de César gisant à terre sans vie ; apportez-le-moi. » On fit ce qu'il commandait. Après avoir prié, et fait prier les assistants, l'apôtre dit : « Lève-toi, Patrocle, et raconte ce que Dieu a opéré en ta faveur. » Patrocle se réveilla comme s'il n'avait été qu'endormi, et bénit Dieu qui donne un tel pouvoir aux hommes. Paul le congédia avec ses camarades de la maison de l'empereur.

Le verrier a d'abord représenté la chute de Patrocle. L'apôtre est debout et parle ; un saint, qu'il faut sans doute identifier avec saint Luc, est assis près de lui (20). L'auditoire figure dans le médaillon voisin (21) ; l'un des personnages qui le composent se détourne et regarde le jeune Patrocle qui, poussé par un diable, tombe la tête la première du haut d'un mur. Le dessinateur n'a pas suivi le texte avec fidélité, car il a représenté saint Paul prêchant en plein air et non à l'intérieur d'une salle.

1. Il n'est pas impossible que certains panneaux de bordure indiqués comme modernes dans la figure ci-dessus (au moyen de hachures) soient anciens, et *vice versa*. Il se peut qu'au moment de la restauration de 1872 le verrier ait changé l'ordre des panneaux, ou même mélangé les pièces anciennes et les pièces neuves dans un même panneau, au moment de la remise en plomb.

Plus haut (22), nous voyons deux hommes portant le cadavre de Patrocle. Ils le déposent aux pieds de saint Paul, accompagné, comme précédemment, de son saint compagnon, et le jeune homme revient à la vie (23).

Voici maintenant une scène de baptême (24). Deux apôtres, peut-être Pierre et Paul, baptisent trois hommes plongés tous les trois dans les fonts. C'est, dit l'abbé Bulteau, le baptême de Patrocle et des deux ministres de Néron, Barnabé et Juste. Nous n'osons adopter cette explication, au moins telle que Bulteau la présente. Le texte que nous suivons mentionne la conversion de Patrocle et de cinq des serviteurs de Néron : Barnabé, Justus, Paul, Arion le Cappadocien et Festus le Galate. Il est possible que le verrier ait voulu rappeler cette conversion collective.

Les médaillons qui suivent illustrent un des épisodes de la lutte entre les deux apôtres et Simon le magicien.

On en trouve le récit dans le livre du pseudo-Abdias et dans la vieille *passion* de nos plus anciens livres liturgiques ; les deux textes sont à peu près identiques, au moins pour le fond. Aidé par le démon, Simon opérait les prodiges les plus étonnants et les plus bizarres, et se faisait passer pour un dieu. Néron, qui lui accordait sa confiance, avait mis Pierre au défi de rivaliser avec lui. Au cours d'une conversation, plus longue qu'intéressante, entre l'empereur, le magicien et l'apôtre, ce dernier s'était fait apporter en secret un pain d'orge, l'avait bénit, l'avait rompu, et, sous ses vêtements, en avait fait passer les fragments d'une main dans l'autre. « Simon, dit-il, toi qui prétends être le fils de Dieu, dis, si tu le peux, ce que je viens de faire. » Furieux de ne pouvoir répondre, Simon s'écria : « Que de grands chiens viennent le dévorer en présence de César ! » On vit alors apparaître deux énormes chiens qui se précipitèrent sur Pierre ; mais lui, étendant les mains pour prier, montra aux chiens le pain qu'il avait bénit, et, tout à coup, les animaux disparurent. « Simon, dit l'apôtre, avait promis de faire venir des anges contre moi, mais ce sont des chiens qui sont venus ; ce sont là les messagers célestes qui lui obéissent ! »

Pour l'intelligence de notre vitrail, nous avons dû résumer ce texte assez insipide. On voit d'abord (25) les apôtres Pierre et Paul[1] en présence de Néron ; c'est Paul qui semble lui adresser la parole. A côté (26), l'artiste a représenté l'apparition des chiens, qui bondissent autour des deux apôtres ; Pierre leur présente un pain. Néron et Simon ne figurent pas dans le tableau ; peut-être les voyait-on à côté (27), là où se trouve actuellement un panneau moderne[2].

Il nous faut passer au panneau 29 pour retrouver un sujet ancien. Il s'agit ici de la mort de Simon le magicien. Le récit qui se trouve dans les écrits attribués à saint Lin et à Abdias diffère un peu de celui de nos anciens manuscrits liturgiques. C'est ce dernier qui a inspiré l'artiste. Dans l'*Histoire du combat apostolique* aussi bien que dans la *Lettre aux*

1. La présence de saint Paul prouve que l'artiste a pris pour programme le texte de nos anciens manuscrits, où cette présence est expressément mentionnée. Il n'est question que de saint Pierre dans le livre du pseudo-Abdias.

2. C'est là que se trouvait, avant 1872, le panneau 3 ; mais rien ne prouve que telle ait été sa place primitive.

Églises d'Orient, il n'est pas question de Paul, et Simon prend son vol du haut de la « roche du Capitole » ; notre *passion*, au contraire, mentionne la présence de saint Paul et donne à Simon, pour point de départ de sa course aérienne, une tour élevée tout exprès au Champ de Mars[1]. Ces deux détails se vérifient dans le médaillon où le sujet est traité : les deux apôtres sont à genoux ; Simon, muni d'une paire d'ailes, tombe, la tête en bas, du haut d'une tour ; on aperçoit encore en l'air deux diables qui le soutenaient, et qui, sur l'ordre de Pierre, viennent de le lâcher.

Près de là (30), Néron, furieux de la mort de son protégé, donne à un bourreau l'ordre de mettre à mort les deux apôtres. Le martyre de saint Pierre n'a pas été représenté, car, ainsi que nous l'avons dit plus haut, il ne s'agit ici que de l'histoire de saint Paul.

L'auteur du vitrail a puisé son inspiration, non dans la *passion* précédemment citée, mais dans l'écrit attribué à saint Lin ; c'est en effet seulement dans ce dernier document que se trouve l'histoire de Plautille, représentée dans deux médaillons.

Tandis que Paul était conduit au supplice, une noble matrone, nommé Plautille, se trouva sur le chemin. Cette femme, qui était du nombre des disciples de l'apôtre, se recommanda à ses prières. « Prête-moi, lui dit Paul, le voile dont tu te couvres la tête ; je m'en servirai pour me bander les yeux, et je te le rendrai plus tard. » Malgré les moqueries des assistants, Plautille fit aussitôt ce que Paul lui demandait. Après s'être fait bander les yeux, l'apôtre fut décapité d'un coup d'épée. Du sang et du lait jaillirent de son col. Lorsque les bourreaux cherchèrent le voile, ils ne purent le trouver. Rentrant à Rome et rencontrant Plautille, ils lui demandèrent, par dérision, pourquoi elle était tête nue. « Malheureux, dit-elle, qui refusez de croire ce que vous voyez de vos yeux et touchez de vos mains! Ce voile, que vous cherchez, je le possède de nouveau, mais teint du sang de l'apôtre. Descendant du ciel, Paul me l'a remis. « Tu m'as rendu service sur la terre, m'a-t-il dit ; bien-« tôt, quand tu viendras me rejoindre, je te rendrai service à mon tour. » Plautille montra alors aux bourreaux le tissu ensanglanté.

Nous voyons d'abord (31) la pieuse matrone donnant son voile à saint Paul ; celui-ci est escorté d'un bourreau qui tient une épée nue. Le médaillon voisin (32) représente le supplice de l'apôtre ; Paul, les yeux bandés, incline la tête ; le bourreau brandit son glaive ; un autre personnage, l'épée à la main, assiste à la scène. Plus loin (33), saint Paul apparaît à Plautille et lui rend son voile.

C'est également l'épître attribuée à saint Lin qui a fourni le sujet des médaillons situés à la pointe de la fenêtre : l'apparition de saint Paul à Néron. Tandis que l'empereur conversait avec ses familiers, les portes étant fermées, il vit tout à coup Paul debout devant lui. « O César Néron, dit l'apôtre, je suis Paul, soldat du roi éternel et invincible.... Bientôt, tu porteras le châtiment de tes iniquités. » La vision s'évanouit ; mais Néron demeura frappé de terreur. Sur le conseil de ses amis, il fit mettre en liberté Patrocle et Barnabé, ainsi que ceux qui avaient été emprisonnés avec eux.

1. Vincent de Beauvais a connu la première forme du récit ; Jacques de Voragine les rapporte tout deux : « ... turrim excelsam, vel secundum Linum Capitolium ascendit. »

La scène occupe trois panneaux (34, 35, 36). Au milieu, Paul est debout devant Néron. Deux personnages occupent les petits panneaux triangulaires : un ange thuriféraire derrière l'apôtre, et un homme tenant un bâton derrière l'empereur.

Il ne nous reste plus qu'à décrire brièvement les quinze médaillons modernes. Le peintre-verrier a emprunté aux Actes des apôtres le sujet de plusieurs d'entre eux.

(1) Saul, à cheval, sort de Jérusalem pour se rendre à Damas.

(2) Il est renversé de son cheval ; une lumière venant du ciel resplendit au-dessus de lui. A côté, dans un autre panneau un personnage paraît l'attendre à la porte d'une ville ; nous rappelons que ce panneau, déjà décrit (3), est ancien.

(4) Paul est en bateau ; il se rend sans doute en Italie.

(5) Ayant abordé à Malte après l'échouage du vaisseau, Paul et ses compagnons se chauffent près d'un grand feu ; l'apôtre jette dans le brasier une vipère qui s'était attachée à sa main.

(6) Paul visite un malade ; ce malade est sans doute le père de Publius, habitant notable de l'île de Malte.

(7) Saint Paul et saint Barnabé sont accueillis par saint Pierre. On lit : BARNABAS. S. PETRVS. Est-ce la première entrevue de saint Paul et des apôtres[1] ? La chronologie répugne à cette explication, mais nous allons voir que l'artiste ne s'en est pas beaucoup soucié, puisqu'il a représenté dans le panneau suivant un fait antérieur au passage de l'apôtre à Malte.

(8) Saint Paul s'évade de la ville de Damas ; on le descend du haut des murs dans une corbeille.

(9) L'apôtre adresse la parole à plusieurs hommes debout devant lui.

(11) Suivi de plusieurs compagnons, qui ne sont pas nimbés, il lève la main, comme pour le bénir, sur un homme assis à terre près d'une porte.

(12) Baptême de trois néophytes (sujet copié sur le panneau 24).

(13) Sur le seuil d'une porte, un personnage en habit court parle à un homme assis ; ni l'un ni l'autre ne sont nimbés.

(14) Un homme est baptisé par saint Paul assisté d'un autre personnage (sujet imité de celui du panneau 16).

(15) Debout sous une arcade, saint Paul parle à deux personnages qui marchent à sa rencontre.

(27) Saint Pierre et saint Paul, les bras levés vers le ciel, prient ; un jeune homme, gisant à terre, paraît se relever ; un quatrième personnage regarde le précédent. Il s'agit probablement d'une résurrection rapportée dans la *Légende dorée*[2].

(28) Le verrier moderne a illustré ici le passage suivant de la *Légende dorée* :

> Simon [le magicien] se rendit chez son disciple Marcel et attacha un grand chien qui gardait la porte de la maison, en disant : « Je verrai bien si Pierre, qui a l'habitude de venir te voir,

1. Actes, IX, 27.

2. *Legenda Sanctorum*, LXXXIV, E.

pourra entrer ! » Sur ces entrefaites, Pierre se présenta, et, ayant fait le signe de la croix, délia le chien. L'animal fit des caresses à tous les assistants, excepté à Simon sur lequel il se jeta et qu'il renversa à terre, voulant l'étrangler. Pierre commanda à l'animal de ne pas faire de mal à Simon. Le chien ne toucha pas au corps du magicien, mais il lui déchira tellement ses vêtements que le malheureux dut s'enfuir tout nu. Le peuple, et surtout les enfants, ainsi que le chien, se mirent à courir après lui, et il fut expulsé comme un loup.

On voit dans le vitrail Pierre et Paul chassant Simon, à peine couvert d'un lambeau d'étoffe rouge et harcelé par le chien[1].

Les panneaux modernes que nous venons de décrire sont naturellement dénués de tout intérêt iconographique ; mais ils ont le mérite de s'harmoniser assez bien avec les anciens. Cependant la coloration de ceux qui ont été intercalés dans la partie supérieure du vitrail manque d'intensité.

XXXIII

HISTOIRE DE SAINT ANDRÉ

(Planches en noir LXXXIX-XCI ; fig. 30.)

Ce vitrail, comme ceux qui occupent à droite et à gauche les deux fenêtres voisines, renferme un bon nombre de panneaux modernes. Avant la restauration de la chapelle des apôtres (1872), la baie qu'il occupe était en partie close par un mur atteignant presque le milieu de sa hauteur. Quinze sujets sur trente-six avaient disparu. Tel était déjà l'état du vitrail à l'époque où Pintard en rédigeait la description, c'est-à-dire vers la fin du XVII^e^ siècle. On ne peut émettre que des conjectures au sujet de la cause de cette transformation. Le voisinage de l'escalier montant à la chapelle Saint-Piat y a certainement été pour quelque chose, puisque le vitrail situé à droite, également voisin de cet escalier, avait subi la même mutilation.

Les descriptions de Pintard et de Bulteau sont heureusement assez précises pour qu'on puisse discerner, sans crainte d'erreur, les parties anciennes d'avec celles qui ont été refaites. Les vingt et un panneaux anciens sont restés à la partie supérieure de la fenêtre ; les cinq registres du bas sont entièrement modernes.

Les auteurs qui, jusqu'ici, ont décrit le vitrail que nous étudions n'ont pas su en reconnaître le sujet. Pintard ne met en avant aucun nom. F. de Lasteyrie, ayant vu, dans un des derniers médaillons, un saint crucifié sur une croix horizontale, a cru qu'il s'agissait du martyre de saint Pierre ; Bulteau, copié depuis par d'autres auteurs, est tombé dans la même méprise. Seul, le P. Cahier, qui ne fait d'ailleurs à notre vitrail qu'une brève

1. *Legenda Sanctorum*, LXXXIV, R.

allusion, a reconnu le sujet traité par le verrier du XIII^e siècle : l'histoire de l'apôtre saint André[1].

Les leçons de l'ancien office chartrain de saint André étaient empruntées à la *passion* de ce saint, attribuée aux prêtres de l'église de Patras[2]. Comme cet écrit raconte seulement le martyre du saint apôtre, le verrier a eu recours, pour les événements antérieurs, à une autre source d'inspiration : l'*Histoire du combat apostolique*, du pseudo-Abdias[3], ouvrage bien connu au moyen âge, et dont bien des passages ont été utilisés par les compilateurs des anciens lectionnaires.

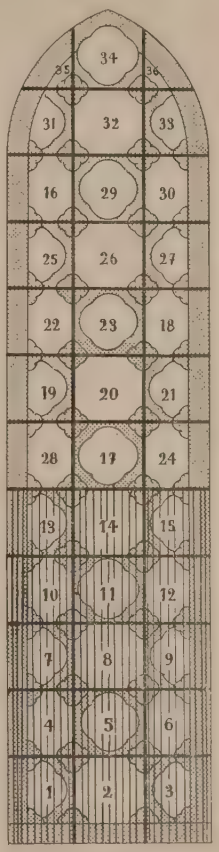


Fig. 30. — Baie XXXIII (histoire de saint André).

Les panneaux anciens qui ont été conservés ne semblent pas toujours se suivre. Il est fort probable que l'ordre primitif avait déjà été modifié à l'époque de la destruction partielle du vitrail, ou l'a été au moment même de cette destruction. Parmi les scènes actuellement existantes, il en est qui devaient se trouver dans les registres du bas. Quelques-uns des tableaux, séparés de ceux qui les accompagnaient, ne sont susceptibles que d'une interprétation hypothétique. Mais les sujets représentés dans le plus grand nombre sont faciles à reconnaître ; il ne peut donc y avoir de doute sur l'identité du saint auquel le vitrail est consacré.

Les panneaux anciens ne pouvant être remis à leur place primitive — il faudrait pour cela, comme nous le verrons plus loin, les intercaler au milieu de compositions modernes dont le sujet est différent —, nous les décrirons dans l'ordre qui nous semble pratiquement le meilleur et qui diffère à peine de l'ordre actuellement existant.

Voici d'abord deux médaillons qui doivent être rapprochés, car ils représentent deux scènes successives d'une même anecdote. Dans le premier (16), nous voyons saint André, suivi d'un autre personnage, adressant la parole à un homme mal vêtu qui tient un bâton. On aperçoit une porte à l'arrière-plan. Dans le second médaillon (17), le verrier a représenté le saint apôtre, accompagné d'un autre saint, donnant un manteau rouge à un homme complètement nu ; d'autres vêtements gisent à terre. Il n'est pas difficile de trouver dans

1. « Sa légende apocryphe raconte qu'il chassa les diables sous la forme de serpent ou de dragon (*Légend. aur.*, cap. II). Cela se trouve représenté, entre autres lieux, dans une verrière à la cathédrale de Chartres » (*Caractéristiques, Serpent*, p. 747). Nous avons vainement cherché dans la *Légende dorée* l'explication de l'attribut en question ; c'est dans l'*Historia certaminis apostolici* du pseudo-Abdias qu'est rapporté l'événement auquel il est fait allusion.

2. Lectionnaires chartrains : mss 507 (x^e siècle), fol. 371 ; 500 (XII^e siècle), fol. 1 v°. Le texte contenu dans nos lectionnaires est à peu près identique à celui qui a été publié par Mombritius (I, p. 104). Il est indiqué dans l'ordinaire chartrain du XIII^e siècle (ms. 1058, p. 317). Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 428.

3. *Abdiae Babyloniae primi episcopi, de Historia certaminis apostolici libri X, Iulio Africano interprete.* Parisiis, 1571.

le récit du pseudo-Abdias le passage qui a servi de programme à ces deux tableaux :

> Tandis que le saint cheminait avec ses disciples, un aveugle s'approcha de lui et lui parla en ces termes : « André, apôtre du Christ, je sais que tu peux me rendre la vue, mais je ne veux pas la recouvrer. Je te demande seulement d'ordonner à tes compagnons de me donner assez d'argent pour que je puisse pourvoir à ma nourriture et à mon vêtement. » André répondit : « La voix que j'entends n'est pas celle d'un homme, mais bien celle du diable ! Il veut empêcher ce malheureux de recouvrer la vue. » S'étant retourné, l'apôtre toucha les yeux de l'aveugle ; celui-ci vit aussitôt la lumière et se mit à glorifier Dieu. Comme ses vêtements étaient fort misérables, André dit à ses disciples : « Enlevez-lui ses vêtements, et donnez-lui-en de neufs. » Lorsque cet homme se fut entièrement dépouillé : « Donnez-lui, dit l'apôtre, ce qui lui est nécessaire. » Ayant reçu un vêtement, il rentra chez lui en rendant grâces.

Le médaillon suivant (18) représente l'apôtre bénissant un jeune homme dont le corps, à l'exception du visage, est entièrement enveloppé de linges blancs. Ce jeune homme est dans un lit ; il se tient sur son séant comme s'il venait de s'éveiller ; deux personnages sont debout à son chevet. L'artiste a certainement entendu représenter la résurrection d'un mort ; il s'agit très probablement de celle d'un jeune Égyptien, serviteur d'un habitant d'Amasée appelé Démétrius. Ce fait est raconté immédiatement après la guérison de l'aveugle ; il est à croire que les trois panneaux que nous venons de décrire étaient juxtaposés ; mais comme ils représentent des faits rapportés au début de la légende, le registre qu'ils forment devait se trouver plus bas.

(19) Le saint, dont le geste exprime la menace ou le commandement, se tient debout près d'un arbre au tronc duquel un serpent est enroulé. L'animal a la tête en bas et vomit du sang.

(20) Un enfant couché à terre cherche à se relever ; une femme lui tend la main, et deux autres personnages donnent des signes d'étonnement et d'admiration. On aperçoit dans le ciel une main divine d'où partent des rayons qui tombent sur l'enfant.

L'interprétation de ces deux médaillons n'est pas douteuse. Voici le passage dont ils sont l'illustration :

> Une femme pria saint André de venir dans son champ, où était un énorme serpent qui dévastait tout le pays. Lorsque l'apôtre arriva, l'animal, poussant d'horribles sifflements, alla à sa rencontre la tête haute.... Le saint de Dieu lui dit : « Cache cette tête funeste, que, dès le commencement, tu as élevée pour le malheur du genre humain. Humilie-toi devant les serviteurs de Dieu, et meurs. » Alors le serpent, poussant un sourd rugissement, s'enlaça autour d'un grand chêne qui s'élevait tout près de là, et mourut en vomissant un fleuve de venin. Le saint apôtre se rendit alors dans un lieu où gisait le corps d'un enfant que le serpent avait fait mourir. Voyant les parents en pleurs : « Le Seigneur, leur dit-il, qui veut votre salut, m'a envoyé vers vous afin que vous croyiez en lui. Allez voir l'auteur de la mort de votre enfant ».... Quand ils se furent éloignés, l'apôtre dit à l'épouse du proconsul : « Va, et ressuscite l'enfant. » Cette femme, sans hésiter, s'approcha du cadavre et dit : « Au nom de Jésus-Christ mon Dieu, enfant, lève-toi. » Aussitôt, l'enfant se leva, et les parents, voyant le serpent mort et leur enfant vivant, se prosternèrent devant l'apôtre et rendirent grâces.

Voici comment l'abbé Bulteau décrit le médaillon suivant (21) : « Il y a ici une scène

indéterminable ; un apôtre est couché ; un second le bénit, et en même temps il aide un autre apôtre à gravir une colline. » Cette description est exacte ; la signification de la scène s'éclaire à la lecture du passage qui suit immédiatement celui que nous venons de citer :

> La nuit d'après, le bienheureux André vit pendant son sommeil une vision dont il fit à ses frères le récit suivant : « .... Je voyais devant moi une haute montagne sur laquelle il n'y avait rien de terrestre ; elle resplendissait d'une telle lumière qu'on eût dit qu'elle éclairait tout l'univers. Je vis alors paraître devant moi mes chers frères Pierre et Jean. Jean, ayant présenté sa main à l'apôtre Pierre, l'aidait à gravir la montagne. S'adressant à moi, il me dit : « André, tu boiras la coupe de Pierre ... » Il me dit aussi beaucoup d'autres choses, qui ne peuvent être répétées maintenant. Bientôt, je serai délivré de mon corps pour recevoir la récompense que m'a promise celui qui règne au ciel et sur la terre... » A ces mots, les frères se mirent à pleurer.

Ici s'intercale — on ne peut lui trouver actuellement une autre place — un panneau qui vient probablement du bas du vitrail (22). Saint André y est représenté les mains jointes, les yeux levés au ciel, et marchant devant un jeune homme. Ces deux personnages sont suivis d'un homme en habit court tenant une épée à la main. Nous pensons que c'est le seul reste d'une suite de tableaux illustrant l'histoire d'un jeune homme faussement accusé d'inceste par sa mère, et justifié par l'intervention de l'apôtre. La scène que nous avons décrite correspond assez bien au passage suivant :

> A ces mots, les ministres du proconsul vinrent s'emparer du jeune homme. Le bienheureux André, ayant prié, se leva et partit avec lui.

Le médaillon suivant (23) nous ramène à l'annonce que saint André fit de sa mort à ses disciples. Assis devant eux, il leur parle, tandis qu'ils manifestent leur affliction. Il vient sans doute de leur raconter sa vision, et s'apprête à prendre congé d'eux.

Nous le voyons ensuite (24), un calice à la main, faisant communier un homme à genoux. Il y a plusieurs assistants, dont un est nimbé. Cette scène représente probablement l'apôtre célébrant pour la dernière fois l'Eucharistie en présence des chrétiens de Philippes. Après leur avoir raconté la vision qui annonçait son martyre,

> il prit du pain, et, rendant grâces, il le rompit et le distribua à tous les assistants, en leur disant : « Recevez la grâce que le Seigneur Jésus notre Dieu vous a donnée par mon ministère. » Après quoi, les ayant baisés et les recommandant au Seigneur, il partit pour Thessalonique.

Faute de place, l'auteur du vitrail n'a pu représenter tous les événements, merveilleux la plupart, dont le pseudo-Abdias a écrit le récit. De l'annonce du supplice de l'apôtre, il a passé directement à l'accomplissement, laissant de côté une foule d'anecdotes qui s'intercalent entre les deux événements. Abstraction faite d'une transposition facile à corriger, nous pensons que les panneaux qui nous restent à décrire sont restés à leur place normale.

Voici d'abord une scène en deux tableaux. A gauche (25), un personnage en habit long, coiffé d'une calotte pointue et tenant un glaive à la main, est accompagné de plusieurs hommes. Ce personnage, qui n'est autre sans doute que le proconsul Égée, désigne du

geste saint André, représenté dans le médaillon voisin (26); l'apôtre est en prison; on n'aperçoit que son buste; trois hommes armés de haches et de glaives s'approchent de la porte de l'édifice. Nous pensons que cette double scène représente le proconsul faisant sortir l'apôtre de la prison où il l'avait déjà fait enfermer, pour le faire comparaître devant lui et l'interroger.

Le médaillon suivant (27) nous montre le saint apôtre comparaissant, sous la surveillance d'un geôlier, devant son persécuteur qui le condamne à mort.

(28) Le saint, presque entièrement dépouillé de ses vêtements, prie à genoux; une main divine, d'où partent des rayons, apparaît dans le ciel; deux hommes armés se tiennent près de lui. Bien qu'aucun des textes que nous avons pu consulter ne dise que l'apôtre se soit agenouillé à ce moment, nous pensons que l'artiste a voulu le représenter saluant en ces termes l'instrument de son supplice :

> Salut, ô Croix précieuse, sanctifiée par le corps du Christ, et ornée de ses membres comme d'autant de perles..... rends-moi à mon maître, afin que par toi me reçoive celui qui m'a racheté par toi![1]

(29) Saint André est attaché à la croix par les bourreaux. Conformément aux textes, il n'est pas cloué à la croix, mais lié avec des cordes. Comme dans un vitrail de Reims, cette croix n'est ni droite, comme celle de Jésus-Christ, ni renversée, comme celle de saint Pierre, mais horizontale, fichée en terre par le bras droit. Les textes que nous suivons ne précisent pas la forme de l'instrument du supplice de saint André; aussi, dit le P. Cahier, « il y avait plus d'une variation à ce sujet; mais la croix oblique (ou en X), qui porte aujourd'hui parmi nous le nom de croix de saint André (ou croix de Bourgogne), ne remonte guère au delà du XIV^e^ siècle ». Le même auteur reproduit une ancienne image de saint André; l'apôtre y tient, dit-il; une croix à quatre angles droits; « mais il la porte inclinée suffisamment pour répondre à la forme suivie par le peintre-verrier de Reims. Il me semble que Jean Beleth, ajoute-t-il, ne voulait pas dire autre chose quand il écrivait, sans le garantir : « dependit in cruce... *per transversum*, ut nonnullis placet. » Son doute, en tout cas, fait voir que les hommes instruits n'ignoraient pas l'existence de plusieurs opinions à ce sujet[2]. »

(30) Plusieurs hommes s'approchent d'Égée, assis sur un siège élevé, le glaive à la main, et lui montrent le saint apôtre lié sur sa croix. L'auteur du vitrail a voulu représenter le peuple, indigné du supplice de l'apôtre, s'adressant en ces termes au proconsul : « Il est injuste de torturer ainsi un homme de bien... il faut le déposer de la croix; depuis deux jours qu'il y est attaché, il ne cesse de nous prêcher la vérité. »

1. Nous citons ici la *passion* attribuée aux prêtres de Patras. C'est ce récit, et non celui du pseudo-Abdias, qui a été utilisé pour la composition de l'office liturgique de saint André.

2. *Caractéristiques. Croix*, p. 288. Une miniature de notre lectionnaire chartrain du XII^e^ siècle représente saint André sur une croix droite, exactement semblable à celle de Notre-Seigneur (ms. 500, fol. 1 v°). Tel était, paraît-il, la forme de l'instrument du supplice de l'apôtre, que prétendait posséder l'abbaye Saint-Victor de Marseille. Dans une des petites roses de la nef de Bourges, saint André tient une croix horizontale

(31) Un saint, nu-pieds (c'est donc un apôtre), accompagné d'un homme armé, comparaît devant un magistrat tenant un sceptre. Il est difficile de reconnaître ici une autre scène que celle de saint André discutant avec Égée, ou condamné par lui. Comme on a vu plus bas le saint apôtre lié sur sa croix, on est tenté de supposer une interversion; mais la chose est impossible : le panneau, placé à la naissance du cintre de la fenêtre, n'est pas rectangulaire; il ne peut venir d'ailleurs. On ne peut donc guère supposer autre chose qu'une erreur du verrier.

(32) Saint André meurt sur la croix. Deux anges portent au ciel son âme dans une gloire rouge; plusieurs personnes la suivent du regard.

(33) Châtiment d'Égée. — « Il fut saisi par le diable, disent les actes du saint, et roulé à terre, sur la place publique, où il expira. » « Égée, lit-on dans le livre du pseudo-Abdias, fut saisi la nuit par le démon, tomba d'un lieu élevé, et mourut. » Notre vitrail représente le proconsul gisant sur le sol où un diable le maintient; plusieurs personnages assistent à cette scène d'effroi.

Au sommet du vitrail (34), le Sauveur, assis entre deux chandeliers, tient de la main gauche un livre et une croix, et bénit de la main droite. Deux anges thuriféraires sont à genoux à ses côtés (35 et 36).

Il nous reste à parler des quinze médaillons modernes qui forment, depuis la dernière restauration, les cinq registres inférieurs de la verrière.

L'auteur des cartons, ignorant que le vitrail était consacré à saint André, n'a pas eu l'idée d'illustrer le livre du pseudo-Abdias, d'où avaient été certainement tirés les sujets traités par le verrier du XIII^e^ siècle. Il s'est contenté de mettre en scène des apôtres opérant des miracles et souffrant le martyre, peut-être sans avoir toujours l'intention de représenter des faits bien précis. Quelques médaillons sont imités de ceux de la partie ancienne.

(1) Jésus-Christ remet les clefs à saint Pierre. Induit en erreur par Bulteau, qui suppose le vitrail consacré à saint Pierre, le verrier moderne a cru ce sujet tout indiqué.

(2) Un apôtre (saint Pierre?) parle à quatre personnages nu-pieds et sans nimbe.

(3) Un apôtre (saint Pierre?), entre deux femmes, semble prier pour obtenir la résurrection d'un mort qui revient à la vie, encore entouré des linges dans lesquels il était enseveli (imitation du panneau 18; le verrier moderne n'a guère fait que retourner le dessin).

(4) Accompagné d'un homme en habit court, un apôtre (saint Pierre?) arrive devant la porte d'une ville.

(5) Martyre d'un saint crucifié sur une croix horizontale (sujet imité du panneau 29; dessin retourné).

(6) Jésus-Christ parle à un apôtre; un arbre s'élève entre les deux personnages.

(7) Un apôtre parle à deux personnages sans nimbe.

(8) Deux apôtres prient debout; en leur présence, deux idoles sont renversées.

(9) Un apôtre dort à terre (figure imitée de saint André du panneau 21); un autre saint est près de lui. Un homme brandit une épée; un autre lève sa main armée d'un poignard.

(10) Jésus-Christ parle à un apôtre. Entre eux, une colonne supporte la retombée de deux arcs.

(11) Un apôtre parle à un groupe d'hommes (plusieurs figures imitées de celles du panneau 23).

(12) Un saint à genoux, en prière, est frappé à coups de massues par plusieurs hommes. Une main divine laisse tomber sur lui un faisceau de rayons lumineux (sujet assez analogue à celui du panneau 28; dessin retourné).

(13) Deux apôtres, debout de chaque côté d'une colonne, s'entretiennent. L'un semble montrer à l'autre la scène suivante.

(14) Un apôtre est conduit au supplice par plusieurs hommes armés. Un infirme accroupi à terre paraît implorer sa guérison.

(15) Un saint apôtre fléchit le genou et prie; un rayon de lumière tombe sur lui du haut du ciel. Un homme armé d'une épée est debout derrière lui.

Il y a quelques parties anciennes dans les panneaux 7, 10 et 13[1]. Peut-être Coffetier les a-t-il prises dans le vitrail de la chapelle Vendôme, restauré par lui à la même époque que celui que nous décrivons; on y voyait, en effet, quelques figures ayant appartenu à un vitrail légendaire du XIII[e] siècle. Dans ce cas, ces parties anciennes proviendraient sans doute de la fenêtre voisine[2], dont les panneaux inférieurs, supprimés vers 1791, ont servi à faire des réparations en divers endroits.

Si l'on regarde attentivement les panneaux refaits, on s'aperçoit qu'ils sont loin de rivaliser avec les anciens par leur facture; quelques-uns, en particulier les panneaux 14 et 15, sont d'un bien mauvais dessin. Cependant, il faut avouer que l'ensemble, au point de vue purement décoratif, est assez satisfaisant. La mosaïque et la bordure sont bien imitées, et le coloris, en général, s'harmonise d'une manière à peu près suffisante avec celui des parties hautes.

XXXIV

HISTOIRE DES APOTRES (D'APRÈS L'ÉVANGILE)

(Planches en noir XCII-XCV; fig. 31.)

Le vitrail que nous allons étudier ne nous est malheureusement pas parvenu intact. Neuf panneaux en ont été enlevés à l'époque révolutionnaire; ils ont été remplacés par un mur auquel était adossé, jusqu'à la restauration de la chapelle absidale, le rétable d'un autel. Plusieurs de ces panneaux ont servi à réparer d'autres verrières; quelques-uns, détruits ou perdus, ont disparu.

1. Panneau 7 : personnage adossé à la bordure; panneaux 10 et 13 : bustes et têtes des personnages.

2. Baie XXXIV.

En 1850, l'abbé Bulteau signalait, dans une des fenêtres de la nef[1], un panneau provenant « de la chapelle absidale » ; un autre également dans une des roses du bras sud du transept[2] ; enfin, dans la fenêtre de la chapelle Vendôme[3], « de petits sujets provenant de la chapelle absidale[4] ».

Ajoutons à cette énumération trop courte deux panneaux que l'auteur de la *Description de la cathédrale de Chartres* n'a pas su reconnaître, et qui sont restés jusqu'en 1921 dans une lancette[5] voisine de la petite rose déjà citée.

La verrière a été restaurée par Coffetier, avec la collaboration de Steinheil. Ce travail, achevé en 1872, a été assez heureux : les panneaux modernes s'harmonisent suffisamment avec les anciens, et, surtout vue d'un peu loin, l'œuvre paraît homogène. Il s'en faut de beaucoup, cependant, que la restauration ait été conduite avec tout le soin désirable.

Il fallait, en premier lieu, remettre les panneaux anciens, dont l'ordre avait été quelque peu dérangé, à leur place normale. En se guidant sur la disposition des mosaïques, ainsi que sur la chronologie des scènes représentées, le peintre-verrier s'est bien acquitté de cette première partie du programme. Il eût fallu, ensuite, réincorporer au vitrail les panneaux qui en avaient été retirés ; cela n'a été fait qu'en partie : un seul de ces panneaux (2) a été remis en place[6]. Enfin, il eût fallu refaire les sujets manquants, dans le style du XIIIe siècle, d'après les indications de Pintard. Cette dernière partie de la tâche n'a été exécutée que d'une manière imparfaite ; l'artiste n'a pas consulté le document qui aurait dû le guider, et s'est contenté d'une restitution *ex ingenio*.

A l'occasion de la repose du vitrail, exécutée, en 1921, par M. Lorin, on a pu, dans une certaine mesure, corriger les erreurs commises cinquante ans auparavant. Deux sujets déplacés, que Coffetier avait pris la peine de refaire à neuf, faute d'avoir cherché les originaux, ont été substitués aux pastiches qui avaient usurpé leur place (1 et 3). Il n'y a donc plus dans la fenêtre que six panneaux modernes (4, 7, 9, 10, 12 et 24). Pintard a vu le vitrail avant qu'il n'ait été mutilé ; Bulteau, avant qu'il n'ait été restauré. Tout imparfaites que soient les descriptions laissées par ces deux auteurs, elles sont suffisamment précises pour permettre d'identifier, sans crainte d'erreur, les parties refaites ; elles sont, d'ailleurs, confirmées par l'examen des panneaux eux-mêmes.

Les signatures représentent des boulangers, donateurs de la verrière. A gauche (1), deux d'entre eux préparent la pâte. Le premier, les bras entièrement nus, la manie dans un pétrin[7] ; son compagnon, un broc à la main, se tient sans doute prêt à y ajouter de l'eau ; une marmite est posée sur un trépied, et des sacs vides pendent d'une longue perche

1. Baie CLVIII.
2. Baie XCI.
3. Baie VIII ; cf. p. 178.
4. Deux autres fenêtres de la même chapelle avaient également perdu des panneaux, mais depuis beaucoup plus longtemps. Nous croyons que c'est exclusivement du vitrail que nous étudions que provenaient tous les panneaux signalés par Bulteau.
5. Baie XC.
6. C'est celui qui avait été transporté dans la baie CLVIII (notes du chanoine Brou). Quant au panneau qui se trouvait dans une des roses du bras sud du transept (baie XCI), nous ne savons ce qu'il est devenu.
7. Une tête humaine, barbue, est peinte sur la pièce incolore figurant la pâte ; cette pièce semble de l'époque. S'agit-il d'un raccommodage ? Ou faut-il supposer une fantaisie bizarre du peintre-verrier ?

horizontale. Au milieu (2), nous assistons à une scène de vente dans l'intérieur d'une boutique. Un client tient un pain dont il vient de remettre le prix au boulanger; d'autres pains sont posés sur un comptoir et entassés dans une corbeille. A droite (3), la scène choisie par le peintre-verrier est celle de la préparation des pains avant la cuisson; trois hommes les façonnent sur une table; deux autres les rangent avant de les porter au four.

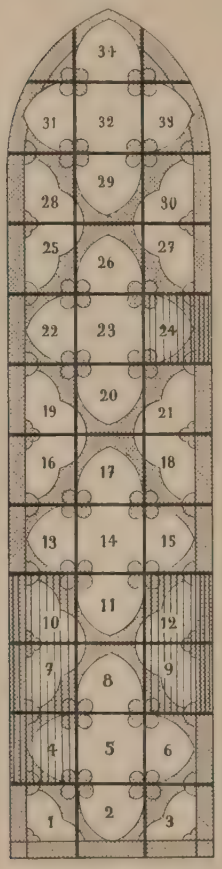


Fig. 31. — Baie XXXIV (histoire des apôtres).

Le programme du vitrail a été établi à l'aide des textes évangéliques concernant les apôtres. Ceux qui l'entourent illustrent les légendes de saint Pierre et de saint Paul, de saint André, de saint Simon et de saint Jude; ces sujets convenaient à la décoration de la chapelle des apôtres.

Les deux premiers panneaux appartenant à l'histoire des apôtres ne représentent qu'une scène : celle du témoignage rendu à Jésus-Christ par saint Jean-Baptiste[1]. Le panneau de gauche (4) est moderne; on y voit Notre-Seigneur suivi d'un personnage nu-pieds et sans nimbe; le panneau primitif, d'après Pintard, représentait « N.-S. ayant un ange derrière luy ». A côté (5), saint Jean-Baptiste montre du doigt le Messie à ses disciples, les futurs apôtres André et Jean; il tient une banderole où se lisent les mots : ECCE ANNVS [*sic*] DEI. A côté (6), Jésus emmène les deux apôtres.

Plus haut, l'artiste a continué l'illustration du même récit[2]. André et Jean (7) regardent Jésus qui leur montre la porte d'une ville (8). Le panneau où figurent les deux apôtres est moderne, mais il doit rappeler assez fidèlement l'ancien, où l'on voyait, dit Pintard : « 2 apostres[3] qui vont trouver N.-S. ». Toujours d'après le même auteur, on voyait à côté (9) : « 2 disciples marchants »; le panneau ancien n'existe plus; et sur le panneau moderne qui en tient la place, le verrier a représenté deux apôtres tournés l'un vers l'autre et s'entretenant.

« N.-S. et Nicodème dans une chambre où est une lampe »; tel était autrefois le sujet du panneau de gauche du troisième registre (10). On y voit aujourd'hui deux hommes nu-pieds et sans nimbe.

Le sujet voisin (11) est ancien; c'est la scène de la vocation de saint Philippe — S. PILIPVS —, auquel Jésus semble dire : « Suis-moi[4]. » Dans le dernier médaillon du même registre (12), on voyait autrefois, d'après Pintard, une réplique de la scène du témoignage rendu par Jean-Baptiste, qui tenait « un écriteau où est écrit Ecce agnus Dei. »

1. S. Jean, I, 35-37.
2. *Ibid.*, 38-39.
3. A ce mot on a substitué, en surcharge, le mot *disciples*; cette correction n'existe pas dans le manuscrit 1128 que nous regardons comme l'original.
4. S. Jean, I, 43.

Ne nous étonnons pas de cette répétition ; le fait eut lieu deux fois[1]. La place est occupée actuellement par un médaillon moderne où figurent deux apôtres tournés vers le groupe représenté à gauche.

A partir d'ici, à une exception près, nous ne rencontrerons plus que des panneaux anciens.

(13) Jésus est assis ; près de lui se tiennent deux hommes, nu-pieds et nimbés, dont l'un semble présenter l'autre. Est-ce la vocation des fils de Jonas, Simon et André, comme le veut Pintard, ou celle de Jacques et de Jean, fils de Zébédée[2] ? La suite des sujets permet l'une ou l'autre de ces deux suppositions, et aucune inscription ne précise l'intention de l'artiste.

(14-15) Le sujet de ces deux médaillons est la pêche miraculeuse, dont l'histoire est liée à celle de la vocation des pêcheurs galiléens[3]. A gauche, le Seigneur est dans une barque avec les fils de Jonas ; André lève le filet ; Simon, saisi d'effroi, tombe à genoux aux pieds du Christ. Dans une autre barque, à droite, Jacques et Jean tiennent une extrémité du filet rempli de poissons ; le personnage sans nimbe qui tient l'aviron est sans doute leur père Zébédée.

Voici maintenant (16-17-18) la scène qui suivit la pêche miraculeuse. A gauche, Jésus sort d'une barque où sont deux saints dont l'un lui adresse la parole et l'autre tient un aviron. Au milieu, le Sauveur, suivi de deux apôtres, appelle du geste deux autres personnages, deux apôtres également, qui, à droite, sortent d'un bateau occupé par un pilote sans nimbe. Il y a donc en réalité deux compositions : dans la première (16), Jésus sort de la barque des fils de Jonas ; dans la seconde (17-18), il appelle à lui Jacques et Jean qui vont tout quitter pour le suivre.

Le verrier revient ici au texte de saint Jean en représentant la vocation de Nathanaël et le baptême des premiers disciples.

(19) Notre-Seigneur est assis ; deux personnages nimbés se tiennent devant lui. On lit au-dessous : S:PETRVS. Cette inscription est-elle ancienne? On peut en douter, car Pintard a lu : *Nathanael*[4]. Ce dernier serait accompagné par Philippe[5].

(20) En présence de Jésus qui fait un geste de bénédiction, un apôtre baptise plusieurs hommes plongés dans l'eau jusqu'à mi-corps. Le verrier s'est sans doute souvenu du passage suivant de saint Jean : « Quand le Seigneur connut que les Pharisiens avaient appris que Jésus faisait plus de disciples et baptisait plus que Jean — toutefois ce n'était pas lui-même qui baptisait, mais ses disciples — il quitta la Judée[6]. »

(21) Un apôtre s'entretient avec un homme qui n'est pas nimbé[7] ; un arbre chargé de fruits roses s'élève entre les deux interlocuteurs. Cet arbre est un figuier ; sa présence montre que l'épisode a trait à la vocation de Nathanaël[8], identifié avec saint

1. S. Jean, I, 29 et 36.
2. S. Matthieu, IV, 18-22 ; S. Marc, I, 16-20.
3. S. Luc, V, 1-11.
4. Nous suivons ici le manuscrit 1128, que nous regardons comme l'autographe de Pintard, et non le manuscrit 1017, qui porte, incorrectement : *Nathanas*.
5. S. Jean, I, 45-47.
6. S. Jean, IV, 1-3.
7. Le nimbe n'est parfois donné aux saints qu'à partir de leur vocation ou de leur conversion.
8. S. Jean, I, 45-51.

Barthélemy[1] par la plupart des commentateurs; l'apôtre qui lui parle est saint Philippe[2].

Nous arrivons à un registre d'une interprétation difficile, qui, d'ailleurs, a perdu un de ses panneaux.

Voici d'abord (22) Notre-Seigneur assis, adressant la parole à plusieurs apôtres, dont les uns sont assis et les autres debout. Celui qui est le plus rapproché du Christ a le type traditionnel de saint Pierre.

A côté (23), on voit un groupe d'hommes dont la plupart regardent vers le médaillon précédemment décrit; l'un d'eux lève la main vers le ciel où l'on voit un nuage. Faut-il voir là, avec Pintard, « les apostres assemblez »? C'est douteux; ces hommes ont les pieds nus; mais l'absence de nimbe ne permet guère de les identifier avec des apôtres.

(24) Pintard décrit ainsi le panneau qui occupait autrefois cette place : « N.-S. sortant d'une ville parle à un apostre. » Ce panneau n'existe plus; on voit ici, depuis 1872, trois hommes, nu-pieds et sans nimbe, qui paraissent s'entretenir en marchant; l'un d'eux tient un livre. Cette composition est médiocrement dessinée et son coloris ne s'accorde pas avec celui des parties anciennes de la verrière.

(25) Le Christ adresse la parole à plusieurs apôtres, dont l'un fait un geste d'admiration ou d'étonnement. « Jésus prédit sa passion à ses apôtres », dit l'abbé Bulteau. Comme c'est au récit de la passion que les sujets suivants ont été empruntés, cette interprétation, sans être absolument certaine, est tout à fait vraisemblable.

(26) La Cène. — Jésus, assis à table, au milieu, tient le calice. Jean appuie sa tête contre la poitrine de son maître; Judas, seul du côté opposé, une bourse à la main, se détourne et est prêt à s'en aller. Les autres apôtres sont assis aux côtés de Jésus, cinq à droite et cinq à gauche. Divers ustensiles sont posés sur la table, ainsi que des mets, au nombre desquels on distingue des poissons.

(27) Ceint d'un linge, Jésus lave les pieds à ses apôtres. Il s'incline devant Pierre, qui se touche le front de la main droite, comme pour accompagner du geste la parole rapportée par l'Évangile : « Seigneur, non seulement les pieds, mais encore les mains et la tête[3]! »

Faute de place, les apôtres ne sont pas tous représentés. Le vase qui sert aux ablutions est un bassin à pied et à deux anses.

(28) L'agonie au jardin des Oliviers. — Jésus est à genoux près d'un arbre; un calice est posé à terre près de lui. Pierre, Jacques et Jean sont endormis, ainsi que deux autres apôtres.

(29) L'arrestation de Jésus. — Des hommes armés s'emparent de la personne du Sauveur et le frappent; un apôtre prend la fuite.

1. Par les commentateurs modernes au moins, car il semble qu'au moyen âge on n'ait pas admis cette identification. Voir, par exemple, la *Glose ordinaire*.

2. Si l'interprétation des trois panneaux décrits est exacte, l'ordre chronologique serait : 21, 19, 20.

3. S. Jean, XIII, 9.

(30) Ce tableau complète le précédent; on y voit les apôtres qui s'éloignent en manifestant leur douleur.

On s'attendrait à voir ici la suite de l'histoire de la passion; mais il faut se souvenir que c'est aux apôtres que le vitrail est consacré. Celui qui en a fixé le programme n'a choisi, parmi les événements de l'histoire de Notre-Seigneur, que ceux où figure le collège apostolique. Aussi a-t-il passé directement de l'arrestation de Jésus à son apparition aux apôtres rassemblés après sa résurrection.

(31) Jésus ressuscité se tient au milieu des apôtres qui le contemplent avec admiration.

(32) L'Ascension. — Porté sur un nuage, Jésus monte vers le ciel. On n'aperçoit déjà plus que la partie inférieure de son corps[1]. Les apôtres le suivent du regard.

(33) La descente du Saint-Esprit. — Les apôtres sont assis; une colombe plane au-dessus d'eux. Des traits de feu partent de cette colombe et aboutissent à la tête de chacun des apôtres.

Ici se termine le programme du verrier. Après la Pentecôte, les apôtres se dispersent; il n'y a plus de « collège apostolique » proprement dit.

Le sommet du vitrail (34) est occupé par un buste du Christ bénissant, dessiné à une plus grande échelle que les autres figures. Le Sauveur, entre deux flambeaux, tient de la main gauche le globe du monde, et bénit de la main droite.

XXXV

HISTOIRE DES SAINTS APOTRES SIMON ET JUDE

(Planches en noir XCVI-IC; planche coloriée X; fig. 32.)

Désirant sans doute perpétuer le souvenir de son rang dans la hiérarchie ecclésiastique et de son titre de chanoine, le donateur de cette verrière s'y est fait représenter deux fois, avec des insignes différents.

Au bas, du côté gauche (1), nous le voyons à genoux devant la Vierge. Il est vêtu d'une aube et d'une tunique ou dalmatique; il était donc diacre ou sous-diacre. Marie, assise sur un trône, couronnée, tient, assis sur son genou gauche, l'enfant Jésus bénissant; de la main droite, elle élève une sorte de sceptre fleuronné. Cette image est la reproduction d'un type qui s'est perpétué dans la statue dite « Notre-Dame du pilier ».

A côté (2), le donateur, dont l'attitude est la même, est revêtu de la chape de chœur des chanoines. Ici, c'est à Notre-Seigneur qu'il adresse ses prières; le Christ est assis; il bénit de la main droite et tient un livre de la main gauche[2].

1. Cette manière de représenter l'Ascension était en usage dès le XIe siècle (Sacramentaire de Winchester, ms. 274 de la bibliothèque de Rouen).

2. Tête refaite dernièrement.

La figure du donateur est accompagnée, dans chacun des deux médaillons qui viennent d'être décrits, de l'inscription suivante:

HENRICVS : NOBLET

Henri Noblet, chanoine de Chartres, vivait au cours de la première moitié du XIII^e^ siècle. Une notice lui est consacrée dans le nécrologe de la cathédrale; elle a été ajoutée, d'une main du XIII^e^ siècle, dans un manuscrit datant du siècle précédent[1]. Le nom du défunt y est latinisé : « Henricus dictus Nobilis, canonicus huius ecclesie ». Malgré cette différence de forme, on ne peut supposer qu'il s'agisse d'un personnage autre que le donateur de la verrière; on lit en effet dans la marge du manuscrit : « ann[iversarium] Henrici Noblet ». C'est également la forme vulgaire qui est employée dans un livre d'anniversaires rédigé peu après le milieu du XIII^e^ siècle[2] : « ann[iversarium] Henrici Noblet... ». Cette indication se trouve à la même date (27 juillet) que la notice nécrologique; comme elle appartient à la première rédaction du document, elle permet de fixer la mort du chanoine à une époque qui ne peut guère être postérieure à 1250.

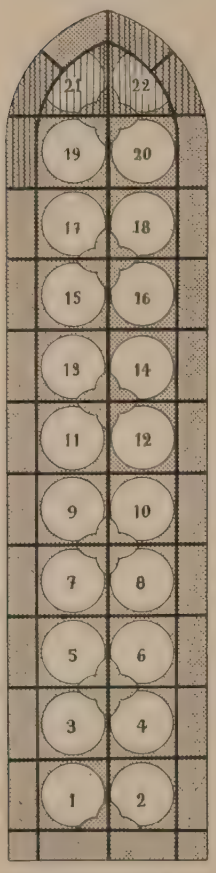


Fig. 32. — Baie XXXV (histoire des saints apôtres Simon et Jude).

L'histoire représentée est celle des apôtres saint Simon et saint Jude, compagnons d'évangélisation et de martyre, honorés conjointement par l'Église en la fête du 28 octobre. L'artiste s'est inspiré d'un document hagiographique inséré dans nos plus anciens manuscrits[3]; mais il a dû se borner à illustrer quelques épisodes choisis dans le long et étrange récit de la prédication et de la mort des deux saints. Seuls les sujets suivants ont été traités : rencontre des apôtres avec les magiciens Zaroès et Arphaxat[4]; controverse avec les devins persans au sujet d'une menace de guerre; miracle de l'enfant nouveau-né qui parle pour disculper un innocent; lutte contre les mages; martyre des saints apôtres.

Étant entrés en Perse, saint Simon et saint Jude eurent à combattre les doctrines impies de deux magiciens, Zaroès et Arphaxat, que la prédication de saint Matthieu avait chassés d'Éthiopie. La première composition, occupant deux panneaux (3) et (4), représente une discussion entre les apôtres et leurs contradicteurs. Saint Simon et saint Jude, nimbés, vêtus, à la manière ordinaire, de la tunique et du manteau, et les pieds nus, sont assis; ils accompagnent du geste leur parole. Du côté opposé,

1. Ms. 1032, fol. 72 v°. Cf. A. Molinier, *Obituaires de la province de Sens*, II, p. 77; *Cartulaire de N.-D. de Chartres*, III, p. 144.

2. Ms. 1032, fol. 159.

3. Lectionnaires chartrains : mss 507 (x^e^ siècle), fol. 320; 500 (XII^e^ siècle), fol. 220 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 7749. Il y a des coupures dans le manuscrit 500.

4. A défaut d'inscriptions dans le vitrail, nous suivons, pour les noms propres, l'orthographe de nos manuscrits.

nous voyons les deux magiciens; l'un est coiffé d'un bonnet, l'autre a la tête voilée; ils tiennent de longs phylactères. Un diable les inspire; un autre personnage, voilé lui aussi, se tient derrière eux. Chacun des deux panneaux contient une moitié de l'inscription :

SANCT[VS] SIM	ON : SAN
CT[VS] : IVD	AS

Il y avait alors en Perse un des généraux de Xerxès, roi de Babylone; ce général avait nom Warardac. Les Indiens ayant envahi une partie du territoire perse, Xerxès était sur le point de partir en guerre contre eux. Avant de se mettre en campagne, on eut recours, selon l'usage, aux devins qui suivaient l'armée; on les consulta sur l'issue de l'expédition projetée. Bien qu'ils eussent sacrifié aux démons, les devins n'obtinrent d'eux aucune réponse. On se rendit alors au temple d'une ville voisine, et on y consulta le démon qui s'y faisait adorer. « Vos dieux sont muets, repondit l'oracle, à cause de deux apôtres de Dieu, Simon et Jude. Dès qu'ils arrivent quelque part, les dieux sont réduits au silence. » S'étant fait amener les apôtres, Warardac les interrogea. « Nous sommes Hébreux de naissance, lui dirent-ils, et serviteurs de Jésus-Christ. Pour te prouver que tes oracles sont menteurs, nous leur donnons licence de parler. » A ces mots, ils se mirent en prière; puis, s'adressant aux prêtres des idoles qui étaient présents : « Nous vous ordonnons, dirent-ils, de répondre à ceux qui vous interrogent, comme vous avez coutume de faire. » Les devins annoncèrent alors qu'une grande guerre était imminente; et que beaucoup d'hommes périraient de part et d'autre.

Saint Simon et saint Jude ne firent que rire de cette prédiction. « Ne crains rien, dirent-ils à Warardac : la paix est entrée avec nous dans ton pays. Demain, à pareille heure, tu verras revenir tes envoyés, et avec eux viendront des ambassadeurs indiens ayant pour mission de maintenir la paix à n'importe quelle condition. » En attendant, Warardac fit emprisonner les apôtres et les devins. « On verra bien, dit-il, à qui les événements donneront raison. Ceux dont les prédictions se seront réalisées recevront de grands honneurs; quant aux autres ils subiront le châtiment de leur imposture. »

Le lendemain, à l'heure dite, les ambassadeurs indiens se présentèrent et firent leur soumission. Voyant la mauvaise foi des devins, Warardac voulut les faire périr dans les flammes; mais l'intervention des apôtres les sauva. « Notre maître, dirent-ils, nous a appris à rendre le bien pour le mal... nous aimons nos ennemis; nous faisons du bien à ceux qui nous haïssent. » Ils ne voulurent rien recevoir des biens dont leurs adversaires furent dépossédés, et donnèrent le conseil de les distribuer aux pauvres.

Étudions maintenant, dans notre vitrail, l'illustration de ce récit.

Voici d'abord une scène de sacrifice (5). Une idole se dresse sur un piédestal; elle est abritée sous un édicule. Un personnage court-vêtu et nu-tête immole un agneau; un autre personnage, coiffé d'un bonnet pointu et portant un habit long, répand le sang devant la statue. Il faut sans doute reconnaître dans cette scène les devins sacrifiant aux idoles et cherchant vainement à les faire parler.

A côté (6), le sujet est assez semblable à celui que nous venons de décrire. Deux devins, dont l'un tient une coupe, semblent en conversation avec une idole, abritée, comme la première, sous un petit monument à colonnes. L'attitude de l'idole n'est pas la même ; le verrier a voulu sans doute représenter celle du « temple de la ville voisine ». Elle semble répondre aux devins que la présence des apôtres impose silence aux démons.

Voici maintenant (7) les saints Simon et Jude en présence de Warardac qui les interroge sur leur patrie et leur foi. Nous les retrouvons dans le médaillon voisin (8) ; ils sont à genoux et font la prière après laquelle, suivant leur *passion,* ils permirent à l'oracle de parler, afin de prouver le caractère mensonger de ses réponses.

Au registre supérieur, nous voyons d'abord (9) deux personnages consultant une idole. L'un porte des vêtements longs, et a la tête voilée ; l'autre est tête nue et porte un habit court. La statue est exactement semblable à celle que nous avons mentionnée en dernier lieu[1] (6). Tandis que le démon trompe ses auditeurs, les apôtres font connaître la vérité : du côté opposé (10), nous les voyons en conversation avec Warardac.

Plus haut (11), nous retrouvons Warardac ; les deux devins lui adressent la parole ; ils se plaignent sans doute des apôtres. A côté (12), ceux-ci sont conduits en prison par un individu qui les frappe ou les menace de son bâton.

Les événements donnent raison aux apôtres. On annonce à Warardac l'arrivée des ambassadeurs indiens (13) ; il s'est assis sur un trône pour les recevoir. Voici la caravane (14) : elle se compose de trois cavaliers, dont deux sont coiffés de chapeaux de voyage ; le troisième, un peu en arrière des autres, porte une simple « cale » ; c'est sans doute un serviteur. Dans le texte, au lieu de chevaux, il est question de dromadaires.

Ici s'arrête l'illustration de l'épisode. L'abbé Bulteau a cru en voir le dénouement dans deux médaillons que nous décrirons plus loin (17 et 18), et qui, pour nous, se rattachent à un autre sujet.

D'après l'auteur de la *Description de la cathédrale de Chartres,* le verrier aurait représenté, sur deux panneaux ne formant qu'un seul tableau, les deux apôtres recevant « la visite de plusieurs pères de famille qui apportent leurs enfants pour qu'ils les bénissent ». Comme on ne lit rien de semblable dans la *passion,* nous pensons que le fait représenté est le suivant.

La fille d'un riche satrape s'était laissé séduire et était devenue mère. Ne voulant pas faire connaître le véritable auteur de son infamie, elle rejeta la responsabilité de la faute sur un de ses voisins, que les saints Simon et Jude avaient promu à l'ordre du diaconat.

Ce bruit étant parvenu jusqu'aux oreilles des apôtres, ceux-ci se rendirent chez les parents de la jeune femme. « Quand l'enfant est-il né ? dirent-ils. — Hier, à la première heure du jour. — Apportez-le, et faites venir le diacre que vous accusez. » Alors, s'adressant au nouveau-né : « Parle, au nom du Christ ; dis-nous si ce diacre est coupable du crime dont on l'accuse. » L'enfant répondit aussitôt, « d'une voix assurée », que le diacre était un

1. La tête de cette statue est un raccommodage ; elle provient d'une figure du XIVe siècle, en grisaille et jaune d'argent, qui paraît de la même main que la vitrerie de Saint-Piat.

homme d'une conduite irréprochable. Les parents auraient voulu que les apôtres ordonnassent à l'enfant de faire connaître son père, mais ils s'y refusèrent : « Nous devons, dirent-ils, faire triompher l'innocence, mais il ne nous appartient pas de trahir les coupables. »

Sur l'un des deux panneaux représentant la scène, celui de gauche (15), nous voyons les apôtres debout : l'un d'eux fait un geste impératif. Un personnage vêtu d'un manteau rouge et coiffé d'une cale se tient près d'eux. Sur l'autre panneau (16), sont représentés trois hommes en habit long, coiffés de bonnets ou de capuchons. Le premier est accompagné d'un enfant déjà grand ; chacun des deux autres porte dans ses bras un jeune enfant. Nous reconnaîtrions volontiers dans l'un de ces enfants, celui qui est le plus en évidence, le nouveau-né prenant la parole pour disculper le diacre innocent.

Réflexion faite, l'identification de cette scène ne nous paraît pas absolument certaine ; nous ne la proposons que faute de mieux. Pourquoi le diacre, sans doute l'homme debout près des apôtres, n'est-il pas revêtu des insignes de son ordre? Pourquoi plusieurs enfants ? Si l'anecdote représentée est bien celle dont nous avons résumé le récit, il faut admettre que l'artiste n'a connu ce récit que d'une manière confuse ; ce qui, d'ailleurs, est d'autant moins incroyable que nous allons encore le voir s'écarter du texte de la *passion* dans les sujets suivants.

Voici encore une composition double (17-18).

D'un côté, un homme est environné de flammes d'où émergent sa tête et son torse nu. Il tient deux reptiles assez semblables à ceux qui figurent, dans l'iconographie du XIII^e^ siècle, le serpent d'airain. Un roi est présent, et un bourreau attise le feu. Du côté opposé, nous retrouvons les deux apôtres en prière. Près d'eux se tient un homme coiffé d'une calotte et porteur d'un bâton de commandement — cet homme est peut-être Warardac —, derrière lequel on aperçoit un quatrième personnage, reconnaissable pour un bourreau à son habit et à son attitude.

Nous pensons que cette composition se rapporte au fait suivant, dont nous résumons le récit aussi brièvement que possible.

Cherchant à combattre par leurs prestiges l'influence des apôtres, les mages de Perse étaient arrivés à produire une grande quantité de serpents. Les deux saints, ayant été appelés, rassemblèrent ces animaux dans leurs manteaux, puis ils les jetèrent sur les mages, en disant : « Au nom du Christ, ne les faites pas mourir ; contentez-vous de les mordre et de les effrayer de vos sifflements. » Le roi, qui était présent, et les autres témoins de l'événement disaient aux apôtres : « Laissez les serpents les faire périr. » Mais ils répondirent : « Nous sommes venus pour faire passer les hommes du domaine de la mort à celui de la vie, et non pour les jeter de la vie à la mort. » Après avoir prié, ils dirent aux serpents : « Retournez d'où vous êtes venus. Mais, auparavant, sucez avec soin ceux que vous avez mordus, pour qu'il ne reste pas de venin dans leurs plaies. » Nouveau supplice pour les magiciens, qui souffrirent longtemps des morsures qu'ils avaient endurées.

Après avoir lu d'un bout à l'autre la *passion* des saints Simon et Jude, on ne peut guère admettre que la composition décrite plus haut soit autre chose que l'illustration du récit qui vient d'être résumé.

Plusieurs détails paraissent bien caractéristiques : présence des serpents, présence du roi, prière des apôtres. On se demande pourquoi le feu. L'artiste a peut-être confondu l'épisode représenté avec celui des devins menacés du supplice du feu après le démenti donné par les faits à leurs prédictions.

Les deux médaillons qui nous restent à décrire ont leur explication dans le récit de la mort des deux saints.

Sachant que les apôtres devaient se rendre dans la ville de Suamnir pour y prêcher l'Évangile, les magiciens Zaroès et Arphaxat, toujours aussi acharnés, les y précédèrent, et excitèrent contre eux les prêtres des idoles. Arrivés dans la ville, les apôtres furent arrêtés et conduits au temple du Soleil, où l'on voulut les contraindre à sacrifier. Il y avait dans une des salles du temple, lit-on dans la *passion*, du côté de l'Orient, un quadrige d'or sur lequel brillait l'image du Soleil. Dans une autre salle était un char attelé de deux bœufs, supportant l'image de la Lune, le tout en argent. Les apôtres commandèrent aux démons qui se faisaient adorer dans le temple de sortir des images du Soleil et de la Lune, et de les briser, ce qui eut lieu. Les prêtres des idoles se jetèrent alors sur les saints Simon et Jude et les massacrèrent. Aussitôt, le feu du ciel détruisit le temple, et fit périr Zaroès et Arphaxat.

Le verrier a représenté les chars du Soleil et de la Lune, sans s'astreindre, d'ailleurs, à une parfaite fidélité envers le texte. D'un côté (19), nous voyons un chariot traîné par un seul cheval que monte le conducteur. Un autre homme est dans le chariot; il tient un disque dont la surface, à la réserve d'un croissant, est obscurcie de hachures croisées : c'est l'image de la Lune. Le sujet du médaillon voisin est tout à fait semblable, mais l'image de l'astre est différente : c'est un croissant jaune, de la concavité duquel sortent des flammes; on a voulu ici représenter le Soleil[1].

On voyait sans doute autrefois, dans les deux panneaux placés à la pointe de la fenêtre (21 et 22), le martyre des saints apôtres; mais, depuis une époque que nous n'osons préciser[2], ces deux panneaux n'existent plus. Avant la dépose générale des verrières, en 1918, on voyait à leur place différents tronçons de bordures que nous mentionnerons ailleurs. Ces fragments, qui accusaient un raccommodage maladroit, ne pouvaient être maintenus à la place qu'ils occupaient indûment. M. Lorin, qui, dernièrement (1921), a restauré le vitrail, leur a substitué deux panneaux neufs où sont représentés des anges thuriféraires. Il était certainement plus sage d'adopter ce parti que de tenter une restitution conjecturale.

1. Le soleil et la lune sont représentés d'une manière toute semblable dans la rose occidentale de la cathédrale de Reims.

2. La description de Pintard s'arrête au panneau 20, ce qui laisse croire que les deux panneaux de la pointe avaient déjà disparu à la fin du XVII^e^ siècle. Il ne faut cependant pas attacher trop d'importance à cette indication : Pintard est coupable de plusieurs omissions ; il n'a pas décrit non plus, par exemple, la pointe, encore existante, du vitrail de saint Thomas Becket.

Quelques panneaux de bordure (indiqués sur la figure 38), à la place desquels on voyait, avant 1918, des fragments étrangers, ont été refaits, et l'ordre des sujets a été rétabli.

Nous ne pensons pas que le vitrail des saints Simon et Jude soit au nombre des meilleurs de notre collection. Son coloris, il est vrai, est agréable, ce qui tient moins à l'habileté de l'artiste qu'à la qualité des verres employés ; mais il est médiocrement composé et médiocrement dessiné. Même pour qui possède le texte de la *passion* des saints apôtres, quelques scènes sont difficilement identifiables. Dans la plupart des médaillons, les attitudes ont une trop grande uniformité ; les figures, hommes ou idoles, se présentent d'une manière trop verticale, et paraissent juxtaposées plutôt que groupées. Les personnages à genoux eux-mêmes sont presque aussi hauts que les autres, et l'on peut se méprendre sur leur véritable attitude.

XXXVI

GRISAILLE

(Planche en noir C.)

Cette grisaille, de la fin du XIII[e] siècle, est exactement semblable à la « verrière blanche de la chapelle des confesseurs[1] ». Tout ce que nous avons dit de cette dernière s'applique également à celle-ci ; sauf, bien entendu, ce qui concerne l'image de saint Nicolas. C'est à peine si l'on peut noter quelques différences très légères dans la coloration des filets. Il est évident que les deux verrières ont été faites ensemble et dans le même atelier. Celle dont il est question présentement a été reposée en 1921, après avoir été restaurée par M. Lorin.

XXXVII

HISTOIRE DE SAINT JACQUES LE MAJEUR

(Planche en trichromie V, planches en noir CI-CV ; planche coloriée XI ; fig. 33.)

Ce sont les marchands fourreurs et drapiers qui ont offert ce beau vitrail consacré à l'histoire, si souvent représentée dans la suite, de l'apôtre saint Jacques le Majeur.

Au bas et à gauche (1), nous sommes dans la boutique d'un fourreur. Un client, vêtu

1. Baie XXIX.

d'un grand manteau à capuchon et tenant un gant d'une main, semble discuter avec le marchand. Celui-ci lui présente une pièce de vair qu'il vient de tirer d'un bahut près duquel est un jeune commis. L'acheteur est suivi d'un autre personnage, qui est peut-être un valet.

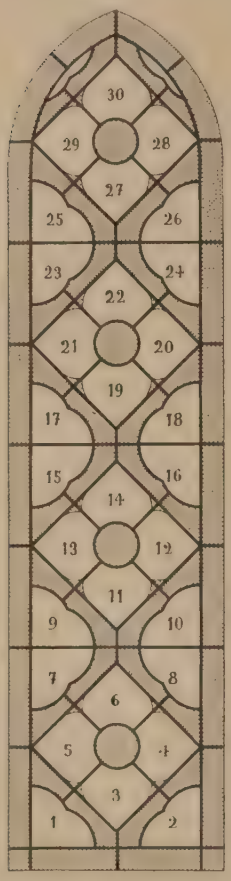


Fig. 33. — Baie XXXVII (histoire de saint Jacques le Majeur).

Du côté opposé (2), le verrier a représenté une scène prise sur le vif dans une boutique de drapier.

Trois personnages composent le groupe que nous décrivons. L'un d'eux, vêtu d'une robe et d'un manteau, coiffé d'un bonnet, est un acheteur. L'homme qui lui parle, tout en faisant un geste affirmatif, est le patron de la boutique ; il vante la qualité de sa marchandise. Enfin, le troisième personnage, vêtu d'une robe mi-partie, et ayant un gant passé dans sa ceinture, est un commis. Il présente au client un paquet qu'il vient de tirer d'un coffre. Ce paquet est vert, avec des raies rouges ; c'est sans doute une pièce d'étoffe roulée. D'après Paul Durand, le commis « applique une mesure (une aune ?) sur la pièce qu'il déploie ». Le personnage semble en effet appuyer sur le paquet une sorte de règle comme pour en mesurer la largeur ; nous n'osons pas cependant donner pour certaine l'interprétation que nous venons de rapporter[1].

Après ces deux médaillons commence la série des scènes appartenant à l'histoire de saint Jacques.

Nous voyons d'abord (3) l'apôtre assis sur une sorte de rocher au bord de l'eau. Notre-Seigneur, qui paraît marcher sur les flots, lui présente un objet qui, malgré son peu de longueur, ne peut être qu'un bâton de pèlerin[2] ; un ange se tient derrière le Christ dans une attitude respectueuse.

C'est en vain que l'on chercherait dans nos manuscrits liturgiques l'explication de cette scène : la légende qu'on y lit commence par le récit de la prédication de saint Jacques en Palestine et de ses controverses avec les magiciens et les prêtres juifs.

Il serait peut-être difficile d'identifier avec certitude l'objet que reçoit l'apôtre si cet objet n'était représenté avec toute la précision désirable dans un monument iconographique analogue : le sceau de l'abbaye Saint-Jacques de Provins (1352)[3]. Là, il n'y a pas d'ange ; mais l'attitude du Christ et de saint Jacques est identique. Même eau, même rocher. L'objet que Jésus remet à l'apôtre est certainement un bâton de pèlerin.

Cette scène évoque la mission de saint Jacques en Espagne ; le bâton symbolise le loin-

1. Il existe une signature toute semblable dans une des hautes verrières de l'abside (baie CXVIII).

2. La même scène était autrefois représentée dans un vitrail supprimé au XVIII^e siècle (baie CXXX).

3. Reproduit par Demay, *Le Costume au moyen âge d'après les sceaux*, fig. 509.

tain voyage que doit faire l'apôtre. Notre verrier a fait comme Honorius d'Autun, qui, avant de résumer la *passion* de saint Jacques, a mentionné d'un mot sa mission peu fructueuse en Espagne[1].

A la différence du tableau que nous venons de mentionner, tous ceux qui suivent sont une illustration de la légende de saint Jacques contenue dans les anciens livres liturgiques de l'Église de Chartres[2]. La plupart du temps, l'artiste a suivi pas à pas ce document hagiographique ; il s'est cependant légèrement écarté de la lettre du texte dans un petit nombre de scènes que nous signalerons.

Les faits rapportés dans la légende de saint Jacques se groupent autour de deux épisodes : la conversion d'Hermogène, et le martyre de l'apôtre.

Jacques avait entrepris l'évangélisation de la Judée et de la Samarie. Il prenait la parole dans les synagogues, et montrait à ses auditeurs comment les prophéties avaient eu leur accomplissement en Jésus-Christ.

Un magicien, nommé Hermogène, envoya son disciple Philétus pour le convaincre d'erreur ; Philétus, après avoir discuté avec l'apôtre et vu les prodiges qu'il accomplissait, revint vers Hermogène et lui déclara qu'il était prêt à se faire disciple du Christ. Le magicien, par la vertu de ses sortilèges, le mit dans l'impossibilité de faire un mouvement, et lui dit : « Nous allons voir si ton Jacques est capable de te délivrer ! » Puis il envoya un serviteur raconter la chose à l'apôtre. Jacques se contenta de faire parvenir son mouchoir — « sudarium » — à Philétus. « Qu'il le reçoive, dit-il au serviteur, et qu'il fasse cette prière : Le Seigneur Jésus-Christ relève ceux qui sont tombés ; il délie ceux qui sont enchaînés. » Au seul contact du mouchoir, Philétus fut délivré ; il courut à son bienfaiteur, se moquant des sortilèges d'Hermogène. Mais celui-ci n'avait pas épuisé les ressources de son art. Il évoqua des démons, et leur ordonna d'amener Jacques et Philétus. Arrivés au lieu où l'apôtre priait, les démons lui dirent : « Jacques, apôtre de Dieu, aie pitié de nous, car nous brûlons avant que le temps soit venu... Hermogène nous a envoyés pour que nous t'amenions à lui avec Philétus, mais l'ange du Seigneur nous a liés avec des chaînes brûlantes et nous souffrons cruellement. — Que l'ange du Seigneur vous délie, dit Jacques. Retournez d'où vous venez, liez Hermogène, et amenez-le-moi. » Les démons firent ce qui leur était ordonné : ils saisirent Hermogène, lui lièrent les mains derrière le dos, et l'amenèrent à saint Jacques. L'apôtre expliqua au magicien que le Christ ordonnait de rendre le bien pour le mal ; il le délia, et lui permit de se retirer. « Je connais la fureur des démons, dit alors Hermogène. Donne-moi quelque chose qui ait été à à ton usage ; autrement ils me tueront. » Jacques lui donna alors son bâton. Hermogène, décidé à renoncer à ses erreurs, apporta à l'apôtre ses livres de magie, et se mit à les brû-

1. « ..... traditur in Hispania praedicasse, de qua revertitur visitare ecclesiam in Judaea positam. » (*De sancto Jacobo apostolo* ; Migne, *P. L.*, CLXXII, col. 983.) Voir aussi Jean Beletu, *Divinorum officiorum Explicatio*, CXL, et la *Légende dorée*, XCIV. Le bâton de pèlerin est, depuis le XII^e^ siècle, l'attribut ordinaire de saint Jacques. Le bâton de l'apôtre est conservé parmi les reliques de la cathédrale de Compostelle. Cf. E. Mâle, *Art religieux du XII^e^ siècle*, p. 295.

2. Lectionnaires chartrains : mss 507 (X^e^ siècle) fol., 218 v° ; 500 (XII^e^ siècle), fol. 126 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 4057.

ler. De crainte que cette opération ne causât quelque dommage, Jacques lui ordonna de les jeter à la mer. Quand ce fut fait, Hermogène se précipita à ses pieds. « J'ai brûlé, dit-il, mes livres impies ; j'ai renoncé à tous les artifices du démon. — Va, dit l'apôtre, chez ceux que tu as trompés ; fais-leur connaître leur erreur. Brise l'idole dont tu te servais pour pratiquer l'art de la divination, et distribue en aumônes l'argent que t'a rapporté ton art maudit. » Hermogène obéit et devint un serviteur de Dieu.

Dix-sept médaillons représentent les scènes successives de cette étrange histoire « qui a l'air d'être empruntée à quelque livre de sorcellerie[1] ».

Voici d'abord (4) l'apôtre[2] prêchant dans une synagogue en présence de plusieurs auditeurs qui l'écoutent avec attention ; il élève de la main droite un calice[3].

A côté (5), Hermogène, dont le nom se lit sur un phylactère qu'il tient en main, envoie son disciple Philétus discuter avec Jacques. Le magicien, inspiré par un diable, est assis sur un fauteuil ; c'est un homme barbu, assez âgé ; Philétus est un jeune homme.

Vient ensuite (6) l'entrevue de saint Jacques et de Philétus. Celui-ci présente un livre à l'apôtre, près duquel est assis un autre personnage.

Dans le médaillon suivant (7), nous voyons Philétus de retour chez son maître, et lui annonçant qu'il est devenu, lui aussi, disciple du Christ. Comme dans l'avant-dernière scène, un démon se tient derrière Hermogène et lui parle à l'oreille.

Voici maintenant (8) Philétus lié par les sortilèges de son maître. Il est étendu à terre ; un démon l'empêche de se relever, en lui appuyant un pied sur le visage. Hermogène tient ouvert un livre contenant des formules magiques.

Le serviteur d'Hermogène s'est rendu auprès de Jacques (9) ; il reçoit de l'apôtre la pièce d'étoffe dont le contact doit délivrer Philétus. On la pose (10) sur le malheureux jeune homme, et le diable est contraint de le quitter[4].

Plus haut (11), nous assistons à l'évocation des démons. Hermogène, son grimoire à la main, est assis ; deux diables sont debout à ses côtés, prêts à lui obéir.

Les deux diables sont arrivés vers l'apôtre (12) ; ils le supplient d'atténuer leurs souffrances. Les voilà (13) qui emmènent brutalement le magicien auquel ils ont lié les mains derrière le dos.

Au-dessus (14), l'artiste a représenté Hermogène[5], tenu par les deux diables, en présence de saint Jacques. Philétus assiste à l'entrevue.

Hermogène, que les démons ont dû abandonner, est assis vis-à-vis de l'apôtre et s'entretient amicalement avec lui (15). Le personnage debout derrière Hermogène est sans doute encore Philétus.

Près de cette scène (16), le verrier a représenté Hermogène s'apprêtant à brûler ses

1. E. Mâle, *L'Art religieux du XIII^e siècle en France*, p. 355.

2. Sa tête est une restauration ancienne.

3. Même particularité dans un vitrail de la cathédrale de Tours, représentant le même sujet, ainsi que dans une miniature de la *Bible moralisée* de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures (pl. 566), représentant la prédication de saint Paul. Notre verrier s'est donc conformé à une tradition iconographique.

4. L'objet représenté n'est pas un mouchoir, mais un vêtement à manches assez semblable à une chemise.

5. Sa tête date d'une ancienne restauration.

livres de magie. Déjà, le feu est allumé ; Hermogène va jeter un livre dans le brasier, et, derrière lui, Philétus lui en présente d'autres. Mais Jacques, semblant recevoir une inspiration du ciel, lui ordonne de les jeter à la mer.

Le tableau suivant (17) nous montre Hermogène accomplissant les ordres de l'apôtre. Monté dans une barque, il vide dans la mer un sac d'où tombent des livres, tandis que Jacques et Philétus, restés à terre, assistent à l'opération. Ici, l'artiste ne s'est pas exactement conformé à la lettre du texte : « Va, dit saint Jacques, mets des pierres et du plomb dans les boîtes — « zabernas » — où tes livres sont renfermés, et jette le tout à la mer[1]. »

Nous voyons ensuite (18), conformément au récit de la *passion*, Hermogène à genoux devant saint Jacques et le suppliant d'accepter le témoignage de son repentir. Philétus a imité le geste de son maître.

Voici maintenant (19) Hermogène qui renverse, à l'aide d'une hache, l'idole qu'il consultait. Comme plusieurs de celles qui sont représentées dans nos vitraux, cette idole est une figure nue tenant, à la hauteur des épaules, une coupe dans chaque main.

Le dernier des médaillons relatifs à l'histoire d'Hermogène le montre adressant la parole à un groupe d'auditeurs (20). Il exécute sans doute le commandement de l'apôtre : « Va trouver ceux que tu as induits en erreur, et dis-leur que tu ne crois plus ce que tu leur as enseigné. »

Tout le reste du vitrail illustre le récit du martyre de saint Jacques. « Vers ce temps-là, écrit l'auteur des Actes des apôtres, le roi Hérode fit arrêter quelques membres de l'Église pour les maltraiter ; il fit mourir par le glaive Jacques, frère de Jean[2]. » Notre artiste ne s'est pas contenté de ce récit sommaire ; il a continué à chercher son inspiration dans le document à l'aide duquel nous avons interprété les compositions précédentes. De nouveau, nous résumons le texte légendaire.

Irrités des conversions que produisait la prédication de saint Jacques, les Juifs gagnèrent, à prix d'argent, les centurions qui étaient à la tête de la garnison de Jérusalem ; ceux-ci jetèrent l'apôtre en prison. Bientôt, on l'en fit sortir, conformément à la loi, pour lui demander compte de sa conduite. Jacques prononça alors, en présence de ses contradicteurs, un long discours — imité de celui de saint Étienne — pour se justifier et prouver la divinité du Christ. Voyant que la parole de Jacques allait produire de nouvelles conversions, Abiathar, grand prêtre en charge cette année-là, souleva le peuple contre lui. L'apôtre fut conduit, la corde au cou, au prétoire d'Hérode, fils d'Archélaüs, qui ordonna de le décapiter. Comme on le menait au supplice, il rencontra un paralytique, qui le supplia en ces termes : « Saint Jacques, apôtre de Jésus-Christ, délivre-moi des souffrances dont tous mes membres sont torturés. — Au nom du Christ pour qui je marche au supplice, répondit Jacques, lève-toi et bénis ton sauveur. » Aussitôt, l'infirme se leva, courut, et bénit le nom du Seigneur. A la vue de ce miracle, le pharisien Josias — celui qui

1. Cette particularité, comme celle qui a été relevée à propos du panneau 10, prouve, à notre avis, que l'artiste, tout en s'inspirant du récit hagiographique indiqué, n'en connaissait qu'un résumé où certains détails peu importants étaient omis.

2. Actes des apôtres, XII, 1-2.

avait passé la corde au cou de Jacques — fut, lui aussi, touché par la grâce. Il se jeta aux pieds de sa victime, implorant son pardon. Jacques, « voyant que le cœur de Josias avait été visité par le Seigneur », lui dit : « Crois-tu que le Seigneur Jésus-Christ, crucifié par les Juifs, est le fils de Dieu? — Je le crois », répondit Josias. Abiathar le fit alors frapper au visage, et envoya solliciter d'Hérode l'ordre de le décoller. Arrivé au lieu du supplice, l'apôtre, avec le consentement du bourreau, se fit donner de l'eau. Il baptisa Josias, le baisa, le bénit. Tous deux, en un même instant, rendirent leurs âmes à Dieu.

Essayons maintenant d'identifier les scènes qui restent à décrire. Voici d'abord (21), l'apôtre jeté en prison par un homme armé d'un bâton. Un personnage, dont la tête est couverte d'un voile, est présent; c'est sans doute un pharisien. Près de là (22), nous voyons saint Jacques à la fenêtre de la prison ; il s'adresse à deux auditeurs, dont l'un a la tête voilée et l'autre porte le bonnet juif. Si l'artiste, comme nous le croyons, a voulu le représenter prononçant son discours, il n'a pas suivi fidèlement le texte ; l'événement eut lieu en dehors de la prison.

(25) Accompagné de Josias et d'un autre personnage, qui doit être Abiathar, saint Jacques comparaît devant Hérode.

(26) Conduit au supplice par Josias, Abiathar et un autre personnage, saint Jacques guérit le paralytique, dont les jambes sont étrangement contrefaites. Près du malheureux, à peine vêtu, sont posés à terre deux petits tréteaux dont il s'aide pour se traîner. Un autre infirme est placé au second plan.

(24) Accompagné des mêmes personnages, et toujours la corde au cou, l'apôtre adresse la parole à un homme qui tombe à genoux devant lui. Faut-il, avec Bulteau, identifier cet homme avec Josias? N'est-ce pas plutôt, comme le dit Paul Durand, le paralytique guéri et remerciant son bienfaiteur? Nous croyons très vraisemblable, sinon tout à fait certaine, cette seconde interprétation. L'homme à genoux a les pieds nus et tient un bâton, ce qui indique qu'il s'agit bien d'un infirme ; la seule difficulté contre cette identification vient de ce qu'il est mieux vêtu que dans le tableau précédemment décrit. Le personnage qui tient la corde passée au cou de l'apôtre est sans doute encore Josias, qui paraît frappé du prodige dont il est témoin.

(23) Josias s'est déclaré disciple de l'apôtre ; en présence du grand prêtre et de deux autres personnages, il est frappé par un bourreau. Son visage sanguinolent est découpé dans du verre marbré de rouge pâle [1].

Il n'y a pas de doute possible au sujet de l'interprétation des quatre derniers tableaux et de la place qu'il convient de leur attribuer.

(27) Liés à une même corde, Jacques et Josias sont conduits au supplice. Un homme armé d'un bâton tient la corde ; un bourreau, l'épée à la main, ferme la marche.

1. Étant donné que nous avons suivi, en mettant les numéros de la figure 33, la même marche pour ces quatre derniers panneaux que pour le reste du vitrail, tandis que le peintre-verrier s'est écarté de la marche qu'il avait jusque-là suivie, nous avons cessé momentanément de suivre l'ordre numérique pour adopter l'ordre chronologique des événements représentés.

(28) Décollation de Josias. — Il n'est pas à genoux, mais courbé très bas. Hérode préside à l'exécution. Une main bénissante apparaît dans le ciel.

(29) Décollation de saint Jacques. — Il est à genoux, les mains jointes ; comme Josias, il a les yeux bandés. Même main dans le ciel.

(30) Jésus-Christ trône au sommet du vitrail, assis sur un nuage, entre deux chandeliers à trois branches. D'une main, il bénit; de l'autre, il soutient le globe du monde. La tête a été grossièrement remplacée par une autre tête d'une époque différente, qui se raccorde fort mal avec les épaules.

Pour éviter des redites inutiles, nous n'avons pas mentionné les inscriptions qui accompagnent les sujets. On n'y trouve que trois noms, mais ils sont fréquemment répétés : S. IACOBVS (3, 4, 6, 9, 12, 14, 15, 16, 17, 18, 21, 22, 25[1], 24) ; ALMOGINES (5, 7, 11, 13, 14, 15, 16, 17, 18, 20) ; FILETVS (6, 7). Le nom de l'apôtre est correctement écrit ; *Filetus* est une orthographe phonétique qui s'explique. Nous ne savons d'où vient la forme *Almogines*. L'*i* est un cas usuel d'iotacisme ; mais la substitution de la syllabe *Al* à la syllabe *Her* est une incorrection qui ne se trouve ni dans nos manuscrits, ni dans les recueils de Vincent de Beauvais, de Jacques de Voragine et de Mombritius.

La verrière que nous venons d'étudier est une des plus belles de notre collection. Elle est dans un état de conservation excellent ; la plupart des pièces dont elle se compose ont gardé leur limpidité, et très peu ont été remplacées. Elle a subi, en 1921, une restauration générale sous la direction de M. Lorin ; à cette occasion, quelques panneaux intervertis ont retrouvé leur place normale.

XXXVIII

HISTOIRE DE CHARLEMAGNE

(Planches en noir CVI-CX ; fig. 34.)

Les événements, réels ou légendaires, représentés sur la présente verrière, se rapportent à l'histoire de Charlemagne. Cette verrière a été offerte par les pelletiers : la signature (1) nous montre l'un d'eux, dans sa boutique, offrant une pelisse à un client. Charlemagne était chasseur ; cette particularité a peut-être influé sur le choix du sujet traité ici. Ce sont également les pelletiers qui ont donné le vitrail consacré à l'histoire de saint Eustache, chasseur lui aussi.

Charlemagne fut canonisé par l'antipape Pascal III, sur la demande de Frédéric Barberousse[2]. Depuis, le culte qui lui était rendu par plusieurs Églises d'Allemagne — en

1. On ne voit plus que les lettres OBV.
2. La plupart des auteurs fixent cet événement à l'année 1165. Le document impérial publié à ce sujet est daté de 1166. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 1603.

particulier par celle d'Aix-la-Chapelle —, ou même de France, n'a jamais été ni prohibé, ni expressément reconnu par le Saint-Siège[1].

L'Église de Chartres n'a jamais rendu à Charlemagne de culte liturgique. Aussi croyons-nous que si le grand empereur a eu dans notre cathédrale les honneurs d'une verrière, il en est moins redevable à sa sainteté qu'à son rôle politique et à la gloire qui entourait son nom[2]. L'œuvre que nous allons étudier n'est, semble-t-il, qu'une imitation d'un original, aujourd'hui détruit, que l'on voyait autrefois dans le sanctuaire national de Saint-Denis en France, et qui remontait au temps de Suger, c'est-à-dire à une époque antérieure à l' « élévation » de Charlemagne.

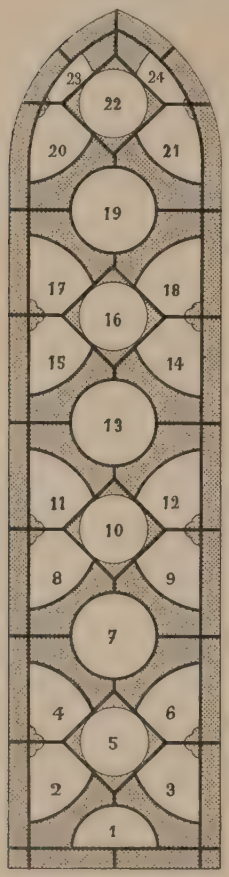


Fig. 34. — Baie XXXVIII (histoire de Charlemagne).

En raison du sujet traité, notre vitrail est un de ceux qui ont été le plus souvent cités et étudiés. Il est mentionné, dès 1609, dans la *Parthénie* de Roulliard[3] : ce vieil auteur a parfaitement reconnu que plusieurs médaillons étaient consacrés à la légende du voyage de Charlemagne en Terre-Sainte et à Constantinople. Sablon[4], à son ordinaire, n'a fait que copier Roulliard. A la fin du XVII^e^ siècle, Pintard a décrit toutes les scènes représentées dans la verrière, mais sans les comprendre ; il y a seulement reconnu une suite d'événements « que l'on dit estre — ce sont ses termes — l'histoire de la sainte Chemise ». Gilbert s'est contenté de reproduire ce vague renseignement.

Comme c'est de Charles le Chauve que l'Église de Chartres avait reçu l'insigne relique de la « Sainte Chemise », on crut sans doute pouvoir identifier avec ce souverain le personnage désigné dans le vitrail par l'inscription CAROLVS. Après avoir rapporté cette opinion, F. de Lasteyrie déclare la partager, non cependant sans quelque hésitation.

A l'aide du *Miroir historial* de Vincent de Beauvais, l'abbé Bulteau, dans sa *Description de la cathédrale de Chartres*, a su expliquer la plupart des scènes ; son travail, cependant, contient plusieurs inexactitudes ; il aurait dû, d'ailleurs, chercher des textes plus anciens que le *Miroir historial*, qui n'était pas encore composé à l'époque où travaillaient les verriers chartrains.

1. Le culte liturgique de Charlemagne, très répandu en Allemagne, n'avait été admis dans la plupart des diocèses de France qu'à la fin du moyen âge, ou même plus tard. La fête de saint Charlemagne n'est pas indiquée dans le *Calendrier du moyen âge*, d'Ulysse Chevalier (*Poésie liturgique traditionnelle*, p. LXV) ; elle n'a été célébrée à Rouen qu'à partir de 1604 (A. COLETTE, *Histoire du Bréviaire de Rouen*, p. 217). — Sur le culte liturgique de Charlemagne, voir A. FRÉZET, *La Saint-Charlemagne* (*La Vie et les Arts liturgiques*, n° 142 (octobre 1926), p. 580).

2. Il faut cependant remarquer que notre peintre-verrier, comme nous le noterons plus loin, a donné plusieurs fois le nimbe à Charlemagne ; il l'a donné également à Roland et à Baudouin.

3. *Parthénie*, I, fol. 188 v°.

4. *Histoire de l'auguste et vénérable Église de Chartres* (2^e^ édition, 1683), p. 105.

La découverte des sources littéraires utilisées par celui qui a dirigé la main de l'artiste est due à l'auteur d'un des *éclaircissements* qui font suite au *Charlemagne* de Vétault[1]. « Toute cette verrière, dit-il, est la traduction en couleurs de deux documents très célèbres du moyen âge : 1° une légende latine de 1060-1080 où l'on raconte le prétendu voyage de Charlemagne à Jérusalem et à Constantinople, et 2° la chronique du faux Turpin. » A ces deux documents, l'auteur de l'*éclaircissement* a ajouté la *vie* de saint Gilles, qui n'a fourni qu'un sujet.

Nous ne savons si Paul Durand a eu connaissance de l'ouvrage de Vétault ; toujours est-il qu'il s'est contenté, dans son *Explication des planches* de la *Monographie de la cathédrale de Chartres*, de recourir, pour l'interprétation de plusieurs scènes, au *Miroir historial*.

M. de Mély s'est occupé deux fois de notre vitrail[2] ; il a eu le mérite d'établir un très intéressant rapprochement entre certains médaillons de notre vie de Charlemagne et ceux de deux anciens vitraux de l'église abbatiale de Saint-Denis, qui ne sont plus connus que par les gravures, plus ou moins réussies, des *Monumens de la monarchie françoise*, de Montfaucon[3].

M. E. Mâle est un des derniers auteurs qui aient étudié notre verrière[4]. Il a mis en lumière les conclusions du collaborateur de Vétault relatives aux sources littéraires utilisées, et, mieux que lui, il a su expliquer quelques sujets dont on n'avait donné qu'une interprétation peu satisfaisante.

Comme il a été dit plus haut, les événements représentés ont été empruntés à trois ouvrages : l'*Histoire du voyage de Charlemagne en Orient*[5], la chronique faussement attribuée à Turpin[6], et la *vie* de saint Gilles[7].

« L'*Histoire du voyage de Charlemagne en Orient* est l'œuvre d'un moine, et peut-être d'un moine de Saint-Denis, qui l'écrivit au commencement du XI^e^ siècle. Désireux de prouver l'authenticité de certaines reliques de la Passion conservées dans l'église de Saint-Denis, l'auteur imagine une expédition de Charlemagne en Terre-Sainte. L'empereur de Constantinople, pour récompenser l'empereur des Francs d'avoir délivré le saint Sépulcre, lui aurait donné à son retour la couronne d'épines.

« La *Chronique* de pseudo-Turpin, œuvre composite de plusieurs auteurs anonymes, se forma dans le cours du XI^e^ siècle. Elle est consacrée au récit des luttes de Charlemagne contre les infidèles d'Espagne, et les traditions historiques s'y combinent avec les légendes populaires. Très bien accueillie dans l'Église, parce qu'elle était écrite en latin, elle fut reçue, dès le XII^e^ siècle, comme l'œuvre authentique du vieil archevêque de Reims.

1. VÉTAULT, *Charlemagne*, Tours, 1877, *Eclaircissement* VI. Cette note n'est pas signée, mais nous croyons y reconnaître la plume de Léon Gautier, qui a collaboré à l'ouvrage.

2. *Etude iconographique*, n° 8 ; *La Croix des premiers croisés* (*Revue de l'Art chrétien*, 1890, p. 297-306).

3. *Les Monumens de la monarchie françoise*, I, pl. XXIV, XXV, L-LIV.

4. *Art religieux du XIII^e^ siècle*, p. 404-410.

5. *Descriptio qualiter Karolus Magnus clavum et coronam Domini Constantinopoli Aquisgrani detulerit, qualiterque Karolus Calvus haec ad Sanctum Dionysium retulerit*. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 1587.

6. *Historia Caroli Magni et Rotholandi, auctore Pseudo-Tilpino (seu Turpino)*. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n^os^ 1588-1600

7. Lectionnaire chartrain : ms. 500 (XII^e^ siècle), fol. 164 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 93.

« Quant à la *Vie de saint Gilles*, elle n'a fourni qu'un trait à la légende de Charlemagne : c'est l'histoire d'un horrible péché que l'empereur ne veut pas révéler, et que Dieu fait connaître miraculeusement au saint ermite[1]. »

Ces documents, les deux premiers au moins, ont été combinés dans diverses compilations. Au XIII^e^ siècle, Vincent de Beauvais, pour composer les chapitres de son *Speculum historiale* relatif à Charlemagne[2], a utilisé le *Voyage en Orient* (d'après la chronique d'Hélinand de Froidmont[3]) et la *Vie de Charlemagne* du faux Turpin. L'ouvrage de Vincent de Beauvais est trop récent pour avoir inspiré l'auteur du vitrail, mais il existait, dès le XII^e^ siècle, un travail analogue, où le *Voyage en Orient* et la chronique qui porte le nom de Turpin ont été utilisés, souvent même reproduits mot à mot. Cet écrit, composé à l'occasion de l'« élévation » du corps de Charlemagne, est dédié à Frédéric Barberousse[4].

Faut-il supposer, avec M. E. Mâle, que c'est à l'aide de cette compilation que le programme de notre vitrail a été établi ? C'est là une hypothèse parfaitement admissible. Il est vrai que notre vitrail est, au moins partiellement, une réplique d'une œuvre analogue, exécutée du temps de Suger, et, par conséquent, antérieure à l'ouvrage en question ; mais rien ne prouve que l'original ait été aussi complet que le vitrail de Chartres[5].

Remarquons en passant que, si nous employons les termes d' « original » et de « réplique », il ne peut s'agir d'une reproduction pure et simple. A notre avis, on a été trop loin en parlant de « cartons » composés à Saint-Denis, et utilisés plus tard à Chartres[6]. Nous croyons plutôt que l'artiste qui a dessiné notre histoire de Charlemagne avait un album, dont celui de Vilard de Honnecourt peut donner quelque idée, sur lequel il traçait le croquis des compositions qui lui semblaient susceptibles d'être imitées. En comparant les gravures de Montfaucon avec les médaillons correspondants de notre vitrail, on constate tout à la fois des ressemblances qui ne peuvent être fortuites, et des différences qui seraient inexplicables dans l'hypothèse de l'utilisation des « cartons » de Saint-Denis. L'artiste n'a pris à l'original que la composition des sujets : groupement des personnages, attitudes, etc. ; il a traité les détails conformément aux usages de son temps. On peut s'en rendre compte en étudiant le costume militaire : c'est, avec toutes ses particularités, celui du premier tiers du XIII^e^ siècle. Remarquons aussi que Charlemagne est nimbé dans la plupart des scènes (sept fois), tandis qu'il ne l'était pas — si toutefois nous en pouvons juger par les deux gravures de Montfaucon — dans la verrière de Saint-Denis.

Pour l'explication des scènes, nous ne pouvons mieux faire que de reproduire la description insérée par M. Mâle dans son livre sur *L'Art religieux du XIII^e^ siècle en France*[7].

1. E. Mâle, *op. cit.*, p. 404-405.
2. *Speculum historiale*, IV-XIX.
3. *Migne*, P. L., CCXII, col. 477.
4. *De sanctitate meritorum et gloria miraculorum B. Caroli Magni*. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 1604. Le sommaire des chapitres de cet ouvrage se trouve dans les *Acta Sanctorum*, Janvier, II, p. 876.
5. Le contraire semble même probable ; autrement, l'artiste chartrain n'aurait pas eu besoin, pour représenter la prise de Pampelune, d'imiter, comme nous le verrons, un autre vitrail de Saint-Denis.
6. Il n'y avait d'ailleurs pas, à cette époque, de « cartons », au sens moderne du mot. Cf. p. 16.
7. P. 405-409. Nous changeons les numéros, pour faire rentrer dans la série la signature, déjà décrite (1), et pour supprimer l'interversion, remarquée depuis longtemps et supprimée en 1921, entre les panneaux 16 et 22.

« (2) Charlemagne nimbé accueille deux évêques qui lui apportent une lettre de Constantin, empereur d'Orient[1]. Cette lettre contient le récit d'une vision de Constantin.

« (3) Vision de Constantin. — « Pendant mon sommeil, dit le texte, un ange m'a dit : « Regarde devant toi Charlemagne, roi de France, ton défenseur », et il me montra un « guerrier armé, portant la cotte de mailles, tenant un bouclier rouge, et ceint d'une épée « dont la garde était de couleur de pourpre. Il avait une grande lance dont la pointe lançait « des flammes ; il tenait à la main son casque d'or, et son visage était celui d'un vieillard à « longue barbe, plein de majesté et plein de bonté. Sa tête était blanche, et ses yeux bril- « laient comme des étoiles. » L'artiste n'a pas suivi très fidèlement cette belle description, car il a caché le visage de son héros sous le casque fermé du XIII^e siècle : néanmoins, la haute silhouette de Charlemagne, immobile sur son cheval, mystérieuse comme une apparition, ne manque pas de grandeur épique.

« (4) Une bataille. Charlemagne délivre Jérusalem.

« (5) Charlemagne vainqueur, et portant encore aux pieds les éperons, est reçu par Constantin aux portes de Constantinople[2].

« (6) Charlemagne reçoit de l'empereur trois châsses : l'une contient la couronne d'épines qui, à ce moment même, se couvrit de fleurs et guérit par son parfum trois cents malades ; les autres renferment un morceau de la vraie croix, le suaire de Jésus-Christ, la chemise de la Vierge, le bras du vieillard Siméon qui avait porté l'enfant dans le temple.

« (7) Charlemagne offre ces saintes reliques à l'église d'Aix-la-Chapelle[3].

« A partir d'ici, l'auteur emprunte ses sujets à la *Chronique* de pseudo-Turpin.

« (8) Charlemagne et deux de ses fidèles regardent le ciel où on aperçoit la voie lactée. L'empereur s'émerveille et demande où conduit ce grand chemin.

« (9) Saint Jacques apparaît à Charlemagne. Il lui ordonne de suivre la voie lactée jusqu'en Galice et de délivrer son tombeau qui appartient aux infidèles.

« (10) Charlemagne part avec ses guerriers parmi lesquels on reconnaît l'évêque Turpin.

« (11) L'empereur se jette à genoux en présence de son armée et supplie Dieu de lui livrer Pampelune.

« (12) Les chrétiens entrent dans Pampelune[4]. L'artiste de Chartres n'a pas cru

1. Même sujet, mais traité d'une manière différente, dans l'ancien vitrail de Saint-Denys (MONTFAUCON, *Les Monumens de la Monarchie françoise*, I, pl. XXV). Inscription : NANCII [*sic*] CONSTANTINI AD CAROLVM PARISIVS. (Cette note, ainsi que les suivantes, n'est pas tirée de l'ouvrage de M. E. Mâle.)

2. Même sujet, traité d'une manière assez semblable, dans l'ancien vitrail de Saint-Denys (MONTFAUCON, *op. cit.*, I, pl. XXIV). Inscription : IMPERATORES — CONSTANTINOPOLIS.

3. Paul Durand (*Explication des planches*, p. 163) place cette scène à Saint-Denis. Il est vrai que l'offrande à l'abbaye de Saint-Denis des reliques rapportées d'Orient est mentionnée dans un poème épique du XII^e siècle, *le Voyage à Jérusalem et à Constantinople* ; mais ce n'est pas cet ouvrage qui a été illustré par le verrier ; c'est la chronique latine. Dans le poème, Charlemagne reçut les reliques à Jérusalem, des mains du patriarche ; dans la chronique, au contraire, comme dans le vitrail, elles lui sont offertes à Constantinople, par l'empereur. Cf. LÉON GAUTIER, *Les Epopées françaises*, I, ch. XIII.

4. Panneau à rapprocher de celui où était représentée la prise de Nicée dans l'ancien vitrail de Saint-Denis consacré à l'histoire de la première croisade (MONTFAUCON, *op. cit.*, I, pl. L).

devoir, comme celui d'Aix-la-Chapelle[1], représenter les murs de Pampelune s'écroulant sous la main de Dieu.

« (13) Charlemagne donne des ordres à des ouvriers qui élèvent une église en l'honneur de saint Jacques.

« (14) Charlemagne est retourné en Espagne. Son armée va en venir aux mains avec celle du roi païen Aygoland. Pendant la nuit, les lances des soldats chrétiens qui doivent mourir le lendemain fleurissent.

« (15) La bataille. Les infidèles se distinguent à leur casque conique à côtes et à leur bouclier rond.

« (16) La joute de Roland et de Ferragut.

« (17) Roland, qui a engagé un combat singulier avec le géant Ferragut (Ferracutus), le tue d'un coup d'épée. On remarquera qu'il lui enfonce Durandal dans le ventre, parce que, dit pseudo-Turpin, le géant n'était vulnérable qu'au nombril.

« (18) Charlemagne traverse les montagnes pour venir en France : il semble causer avec un personnage qui est probablement Gannelon.

« (19) Roland a été surpris avec l'arrière-garde. Il reste seul au milieu des morts. L'artiste, conformément aux habitudes du moyen âge, pour rendre deux moments différents du récit, a représenté deux fois le héros dans le même panneau. Ici, Roland frappe le rocher de son épée ; là, il sonne du cor. C'est l'exacte traduction graphique de ce passage du chroniqueur : « Il leva son épée et pleura sur elle. Puis, voulant la briser, il « frappa sur un rocher, mais il le fendit du haut en bas et en retira son épée intacte. Alors, « il souffla dans sa trompe avec tant de force qu'elle éclata, dit-on, par le milieu, et que les « veines et les nerfs de son cou se rompirent. Le son du cor, conduit par un ange, arriva « jusqu'à Charlemagne.... » Roland est représenté nimbé, parce que, au XIII^e^ siècle, il était honoré comme saint. D'anciens Passionnaires le désignent sous le nom de « sanctus Rolan- « dus comes et martyr in Roncevalla[2] ». Les pèlerins de Saint-Jacques de Compostelle qui passaient par Blaye allaient faire leurs dévotions à son tombeau. La canonisation était alors la forme la plus haute de l'admiration populaire.

« (20) Baudoin prend son casque pour aller chercher à boire à Roland.

« (21) Baudoin n'ayant pas trouvé d'eau et ne pouvant plus rien faire pour Roland, monte sur le cheval du héros, et vient annoncer à Charlemagne la mort de son neveu.

« (22) L'épisode représenté dans ce médaillon est emprunté au récit liturgique de la vie de saint Gilles. Le « roi Charles », qu'on identifiait au XIII^e^ siècle avec Charlemagne, avait commis une faute si grave qu'il n'osait l'avouer en confession. « Or, un jour que « saint Gilles célébrait la messe en présence de l'empereur, un ange apporta au saint ermite « une banderole sur laquelle se lisait le péché. Charles se repentit et Dieu lui pardonna. » Tel est le sujet que l'artiste a représenté dans ce panneau où l'abbé Bulteau et Paul Durand

1. Châsse de Charlemagne.

2. CAHIER, *Caractéristiques*, pp. 253 et 778. Roland, d'ailleurs, n'a jamais été honoré comme saint dans l'église de Chartres, pas plus que Baudouin, à qui le verrier a également donné le nimbe.

ont cru voir l'archevêque Turpin célébrant la messe. Mais ils n'ont pas fait attention que l'officiant est un moine, non un archevêque, qu'il a le nimbe des saints, enfin qu'un ange sortant du ciel lui tend une banderole, pendant que l'empereur assis à l'écart se tient le menton d'un air soucieux. Le sujet est représenté de la même façon sur la châsse d'Aix-la-Chapelle : quatre mauvais vers latins qui accompagnent la composition ne peuvent laisser aucun doute sur son sens[1]. »

Enfin (23, 24) deux anges thuriféraires, exécutés d'après un même dessin (l'un des deux ayant le côté peint tourné au dehors), occupent les petits panneaux placés à la pointe de la fenêtre.

Le nom de l'empereur Charles accompagne plusieurs scènes ; on y trouve les deux formes CAROLVS (2, 3, 5, 6, 7) et CARROLVS (8, 9, 11, 13). Chose curieuse, la première forme est employée pour les sujets du voyage à Constantinople, et la seconde pour ceux de la chronique de Turpin.

« Telle est, conclut M. E. Mâle, l'œuvre la plus remarquable que l'art du moyen âge ait consacrée à Charlemagne. Elle est toute légendaire, il est vrai ; mais le Charlemagne qu'elle nous fait connaître est justement le héros pieux, le roi aimé de Dieu, favorisé de l'entretien des saints et des anges, qui vivait dans la mémoire de l'Église. »

Ajoutons que la perfection de l'exécution est digne de la grandeur du sujet. Dessiné avec le plus grand soin, d'un coloris tout à la fois brillant et harmonieux, notre vitrail est une des perles de notre riche collection. Bien que certains de ses verres — le pourpre clair particulièrement — aient été assez fortement attaqués, et qu'il porte la trace d'anciennes réparations plus ou moins adroites, il se trouve dans un état de conservation très satisfaisant. Il a été restaurée en 1921 par M. Lorin.

XXXIX

HISTOIRES DE SAINT THÉODORE ET DE SAINT VINCENT

(Planches en noir CXI-CXIV ; fig. 35.)

Deux légendes sont représentées sur ce vitrail : celles des saints martyrs Théodore et Vincent. La première est brièvement traitée ; la seconde a été beaucoup plus abondamment illustrée.

Entre les deux séries de sujets légendaires, deux tableaux et une inscription rappellent le souvenir des donateurs.

L'un de ces tableaux (1) représente deux femmes dont l'une tient un panier rempli

1. Nous reviendrons sur la « messe de saint Gilles » à propos du vitrail de la nef (baie CLXII) où cette même scène est représentée.

d'objets ronds. Pintard a vu là un « pannier plein d'argent » ; cette explication est évidemment inadmissible. Un autre panier semblable, et plein des mêmes objets — des boules dont la surface a reçu un travail au pinceau formant un fin quadrillage — est posé à terre. Ces deux femmes se tiennent devant un homme qui fait le geste, fréquent dans nos vitraux, de l'acheteur qui paie. Comme nous verrons à côté un tisserand au travail, il nous paraît évident qu'on a représenté ici le même tisserand achetant des pelotes à des fileuses.

Le panneau a subi anciennement une forte restauration. La plupart des pièces blanches (verdâtres) ont été remplacées par des pièces jaunes, ce qui a modifié la tonalité de cette partie de la verrière et lui a donné un aspect « bouché » fort désagréable.

Beaucoup de procédés industriels datant du moyen âge étaient encore usités au XVII[e] siècle ; aussi Pintard a-t-il facilement reconnu, dans la scène qui fait pendant à celle que nous venons de décrire (2), « un Tixerand ou Serger qui travaille ». Le métier est représenté exactement comme dans un des autres vitraux de la même chapelle[1], mais, ici, l'ouvrier est seul ; nous ne lui voyons pas d'aide. A terre, un coffre renferme les pelotes déjà décrites.

Quant à l'inscription mentionnée plus haut, elle occupe le bas des deux premiers panneaux appartenant à la légende de saint Vincent. En voici la transcription ; nos lecteurs pourront en vérifier l'exactitude à l'aide de notre planche CXIV :

1		2				3		
TERA : A : CES	T : AVTE	L : TES : LES : MES	SES : QEN : CHARE : S	ONT : ACOILLI : EN : TON
ERET : CE	STE : VE	RRIECENT : CIL : Q	VI : DOLI : CONFRE	RE : SAINT : VIN

Cette inscription, qui couvre aujourd'hui six pièces de verre[2], ne paraît avoir subi aucune modification depuis qu'elle a été tracée, car la barre de l'armature et les plombs y coupent des mots. Elle ne présente, cependant, dans son ensemble, aucun sens acceptable. Il est clair que, dès l'origine, l'ordre des syllabes a été brouillé par un verrier peu lettré. Il est donc permis de chercher à reconstituer — sur le papier[3] — la disposition primitive des éléments dont elle se compose.

F. de Lasteyrie a proposé l'interprétation suivante : « ...à cet autel, toutes les messes qui en charge sont accueillies... et cette verrière, sont ceux que donnent les confrères de de saint Vincent. » Si peu claire que soit cette lecture, plusieurs auteurs s'en sont contentés, n'ayant sans doute rien de mieux à proposer[4]. Plus récemment, M. le Dr Vercoutre[5] s'est

1. Baie XLIII.

2. Nous figurons par des lignes simples les plombs qui la coupent, et par une double ligne la barre de fer qui sépare les panneaux. Nous ne tenons pas compte d'un plomb oblique (à droite), datant seulement de la dernière restauration (1921). Les plombs 2 et 3 correspondent sans doute à des coupes primitives ; le plomb 1, à une cassure.

3. Et non sur l'original, car des lettres peintes ne se manient pas comme des caractères de typographie! Pour réaliser une des restitutions proposées — ce que l'auteur demandait sérieusement —, il aurait fallu couper le verre en neuf endroits.

4. F. de Lasteyrie, *Peinture sur verre*, p. 76 ; Benoît, *Annuaire du département d'Eure-et-Loir pour 1845*, p. 407 ; Bulteau, *Description*, p. 236 ; F. de Mély, *Etude iconographique*, n° 20 ; E. Mâle, *Art religieux du XIII[e] siècle*, p. 379. G. Aclocque (*Les Corporations, l'Industrie et le Commerce à Chartres*, p. 54) propose de lire : « [sur] cette verrière sont ceux qui donnent : les confrères de Saint-Vincent ». Doublet de Boisthibault (*Revue archéologique*, XIV, p, 476) dit qu'à l'époque où il écrivait (1857) l'inscription était déplacée et se trouvait dans le vitrail de saint Thomas (XLVI) ; ce renseignement, démenti par tous les autres témoignages, ne mérite aucune foi.

5. Voir notre bibliographie.

prononcé pour la lecture suivante : « Cil qui donerent ceste verriere sont accoilli en totes les messes que li confrere Saint-Vincent chantera à cest autel. » Sans discuter dans le détail cette lecture, nous nous contenterons d'en citer une troisième, encore inédite, qui nous paraît de beaucoup la meilleure, car elle offre un sens acceptable, tout en utilisant, sans presque les modifier, les éléments fournis par l'original : « Li confrere saint Vincent cil qui donerent ceste verriere sont ocoilli en toutes les messes qu'en chantera a cest autel », ou, en langage moderne : « Les confrères de Saint-Vincent, ceux qui donnèrent cette verrière, sont accueillis en toutes les messes qu'on chantera à cet autel. »

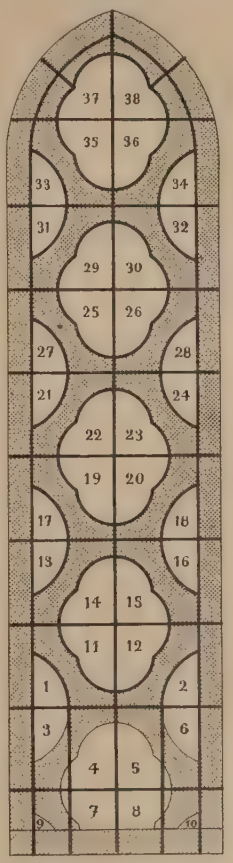


Fig. 35. — Baie XXXIX (histoires de saint Théodore et de saint Vincent).

Telle est l'interprétation à laquelle s'était arrêté, dès 1858, F. de Guilhermy[1] ; telle est aussi celle qui nous a été suggérée, tout récemment, par M. M. Jusselin, archiviste départemental d'Eure-et-Loir.

Il y avait donc à Chartres une confrérie de Saint-Vincent, donatrice, en totalité ou en partie, du vitrail que nous étudions ; et cette pieuse association faisait célébrer des messes à un autel voisin[2]. Mais existait-il quelque rapport entre cette confrérie et le corps de métier des tisserands ? Cela ne nous semble pas prouvé. Le vitrail reproduit deux légendes : il pourrait fort bien avoir été offert par deux associations : par la confrérie de Saint-Vincent, qui aurait fait représenter la légende de son patron, et par les tisserands, qui auraient donné la partie relative à saint Théodore.

La fête de saint Théodore (9 novembre) est indiquée, semble-t-il, dans tous les livres liturgiques français du moyen âge. L'église de Chartres avait une raison spéciale d'honorer le saint martyr : depuis 1120, l'abbaye de Josaphat possédait son corps, et la cathédrale son chef ; ces reliques avaient été apportées de Rome par l'évêque Geoffroy de Lèves[3]. Au XII^e^ siècle, l'office capitulaire ne comportait encore que trois leçons, dont le texte était emprunté à la notice martyrologique d'Adon[4] ; on pensa sans doute dans la suite que la fête d'un saint dont on possédait une relique insigne devait être célébrée avec plus de

1. Bibl. Nat. ms. nouv. acq. fr. 6098, fol. 231 v°.

2. L'autel le plus proche était celui de saint Etienne ou des martyrs. Nous avons vainement cherché quelque renseignement relatif à ce sujet dans les documents concernant les fondations.

3. *Cartulaire de N.-D. de Chartres*, I, p. 60 ; L. Merlet, *Catalogue des reliques et joyaux de N.-D. de Chartres*, p. 127-130, F. de Mély, *Le trésor de Chartres*, p. 73-75 ; *Cartulaire de Josaphat*, p. XLVIII. L'abbé Bulteau, ou, plutôt, son continuateur, prétend que le saint Théodore dont l'église de Chartres possédait le chef est autre que celui dont l'histoire est représentée dans le vitrail ; c'est une erreur. Le saint Théodore du vitrail est saint Théodore *Tiro*, d'Amasée, fêté le 9 novembre. Or, l'ordinaire chartrain de la première moitié du XIII^e^ siècle porte, après les premières vêpres de la fête de saint Théodore célébrée à cette date, l'indication : « processio ad capud ipsius » (ms. 1058, p. 310).

4. Ms. 500, fol. 222

solennité : dès la première moitié du XIII^e siècle, la fête de saint Théodore était devenue fête à neuf leçons[1].

Du temps des empereurs Maximin et Maximien, un chrétien appelé Théodore servait dans les armées romaines. Il appartenait à une légion stationnée dans la ville d'Amasée, en Asie Mineure. Ayant reçu l'ordre de sacrifier aux idoles, non seulement il refusa, mais il poussa l'audace jusqu'à incendier le temple de la Mère des dieux. Dénoncé et jugé, il fut condamné à mourir de faim dans un cachot; mais il y fut miraculeusement préservé de la mort, et le Christ vint l'y visiter. Après avoir de nouveau tenté de le faire apostasier, sans plus de succès que la première fois, le juge le fit torturer : on lui laboura la poitrine avec des crochets de fer, à tel point que ses côtes furent mises à nu. Enfin, il périt sur le bûcher; mais les flammes respectèrent son corps. Tel est le programme suivi par le verrier.

Le premier médaillon légendaire (3) nous montre Théodore mettant le feu au temple. Vêtu, comme les chevaliers du XIII^e siècle, d'un haubert à capuchon, il tient d'une main sa lance, et, de l'autre, il approche une torche de l'édifice déjà en flammes.

A côté (4), suivi de plusieurs personnes, ses accusateurs sans doute, le saint comparaît devant le juge.

Dans la composition suivante (5), nous le voyons poussé brutalement en prison par deux bourreaux qui le frappent.

L'apparition du Christ à Théodore est représentée dans le quatrième tableau (6). La prison est une enceinte flanquée de tours, qui forme une sorte d'encadrement aux deux personnages.

Voici maintenant (7) deux bourreaux torturant le saint martyr. L'artiste s'est conformé exactement au texte : « Praeses iussit quaestionariis ut eum in ligno suspenderent, et ungulis ferreis latera eius raderent; qui adeo eum ipsum raserunt, ut etiam costae eius nudarentur. » Vêtu seulement de ses braies, Théodore est attaché par les poignets, levés au-dessus de sa tête, à une sorte de tronc d'arbre; les bourreaux lui déchirent la poitrine avec des fourches aux dents recourbées.

Le dernier tableau (8) représente le saint expirant dans les flammes. Les poings liés, il est assis sur le bûcher; un bourreau l'y maintient avec une fourche. Un autre personnage est là, qui semble faire un geste de pitié ou d'étonnement; peut-être est-ce Cléonice, compagnon de Théodore, dont la présence au lieu du supplice est mentionnée dans la *passion*.

La plupart des scènes (3, 4, 6, 7, 8) sont accompagnées de l'inscription S:TIODOR[2].

Mentionnons enfin, au bas du vitrail, dans les angles (9 et 10), deux anges thuriféraires.

A la différence des autres faits représentés, qui sont mentionnés dans les deux documents liturgiques cités plus haut, l'incendie du temple de la Mère des Dieux n'est rapporté que

1. Lectionnaire chartrain : ms. 500 (suppléments, XIII^e siècle), fol. 265. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 8077.

2. Dans le panneau 3, la pièce sur laquelle se trouve le début de l'inscription est posée la tête en bas.

dans la *passion* complète; il n'y est pas fait allusion dans le résumé rédigé par Adon pour son martyrologe. Si, comme il est vraisemblable, le programme du vitrail a été établi à Chartres, il faut attribuer le choix des sujets à une époque où l'office de saint Théodore comportait déjà neuf leçons historiques.

Par une exception rare, les scènes relatives à la vie de saint Théodore se succèdent de haut en bas. Au contraire, les tableaux représentant l'histoire de saint Vincent sont disposés normalement, c'est-à-dire de bas en haut. Nous retournons donc à notre point de départ, c'est-à-dire au registre des signatures.

Les compositions que nous allons décrire illustrent la *passion* de saint Vincent (22 janvier), dont le texte est inséré dans les livres liturgiques chartrains en usage au XIII^e^ siècle[1].

L'artiste a pris le parti de grouper deux à deux la plupart des panneaux contigus appartenant à un même registre (14-15, 19-20, 22-23, 25-26, 29-30, 35-36, 37-38); il a pu ainsi traiter avec une ampleur inaccoutumée les principales scènes. Ces grandes compositions se laissent facilement interpréter; il n'en est pas de même de toutes les autres, c'est-à-dire de celles qui occupent les côtés de la fenêtre.

Vincent, descendant d'une illustre famille d'Espagne, fut ordonné diacre par Valère, évêque de Saragosse. Tel est le sujet du premier tableau appartenant à la série que nous étudions (11). Revêtu des insignes de son ordre, Vincent s'incline sous la main de Valère. Plusieurs clercs assistent l'évêque; l'un d'eux lui présente le sacramentaire.

Bientôt — c'était sous le règne de Dioclétien et de Maximien —, les chrétiens furent persécutés. Après avoir subi divers mauvais traitements, Valère et Vincent durent comparaître, à Valence, devant un magistrat appelé Dacien, et s'expliquer sur leur religion. Comme l'évêque n'avait pas la parole facile, ce fut son diacre qui répondit. Vincent affirma hautement sa foi dans le Christ et attaqua violemment le culte impie des païens. Dacien fit exiler l'évêque; quant à Vincent, considéré comme plus coupable, il fut condamné aux supplices les plus cruels.

Le verrier a représenté Vincent, en habits diaconaux, comparaissant devant Dacien (12). A l'arrière-plan, un homme se saisit de l'évêque pour l'emmener; on croirait entendre Dacien prononçant la sentence : « Amovete hinc episcopum istum... »

Vincent subit d'abord le supplice du chevalet : son corps distendu fut cruellement frappé et déchiré par les bourreaux. Dacien cherchait à arracher à sa victime le renoncement à la foi du Christ: ce fut en vain; le saint diacre surmonta toutes les tortures et lassa même la main de ceux qui le torturaient.

Voici (13) le saint jeté en prison par un homme qui le frappe; d'après la lettre de la *passion*, cette scène aurait dû trouver place avant la précédente (12). A côté (14-15), le premier des tableaux doubles représente Vincent, dépouillé de ses vêtements et garrotté sur le chevalet; deux bourreaux le frappent cruellement. Dacien est présent; deux hommes

1. Lectionnaire chartrain : ms. 500 (XII^e^ siècle), fol. 50 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n^os^ 8628, 8630.

armés de lances sont auprès de lui. Un petit médaillon voisin (16) évoque l'exil de Valère : deux individus expulsent l'évêque en le frappant à coups de bâtons.

N'ayant pu vaincre la constance de Vincent, Dacien lui fit préparer un supplice plus terrible que le premier. Un gril, ou lit de fer, fut apporté ; on le plaça au-dessus d'un brasier, et l'on s'apprêta à y étendre le martyr ; mais, devançant ses bourreaux, Vincent se plaça de lui-même sur l'instrument de supplice. Malgré les souffrances qu'il éprouvait dans son corps, tout à la fois brûlé par les flammes et déchiré par les bourreaux, il fut inébranlable dans sa constance. Dacien, après s'être fait rendre compte de ce qui s'était passé, dut s'avouer de nouveau vaincu.

Trois compositions sont consacrées à cet épisode. Les mots du texte : « truculentus minister proferri lectum cum serratis iusserat costis » ont servi de programme à la première[1]. (17 [27]) : Dacien donne des ordres ; on voit près de lui le gril, qui a la forme d'une échelle, et les barres de fer dont se serviront les bourreaux ; le feu est allumé. Du côté opposé (18 [28]), saint Vincent, vêtu en diacre, est conduit au supplice. Enfin, sur les deux panneaux accouplés (19-20 [25-26]) formant le milieu du registre, le verrier a représenté le saint subissant le supplice du feu. Il est lié sur le gril ; plusieurs bourreaux le torturent ; l'un d'eux, conformément au texte de la *passion*, répand du sel sur le corps du martyr, qu'illumine un rayon venant du ciel. Dacien est présent et s'entretient avec les ministres de sa cruauté.

Le magistrat fit alors jeter Vincent dans un cachot obscur dont on avait jonché le sol de débris de poteries, et ordonna qu'on l'y laissât mourir. Mais, bientôt, ce lieu d'horreur brilla d'une lumière céleste ; le sol se couvrit de fleurs ; et le saint martyr, dégagé de ses entraves, fut visité et consolé par les anges. Les gardiens qui attendaient son dernier soupir furent témoins de l'événement, et renoncèrent à leurs erreurs. Instruit du prodige, Dacien sentit croître encore sa rage.

A côté de la scène principale du registre se trouve un petit médaillon (21) ainsi décrit par Bulteau : « Vincent est jeté dans une prison ; il est presque nu. » Si tel est bien le sujet, il faut avouer qu'il est traité d'une manière peu intelligible ; on dirait que Vincent sort du cachot plutôt qu'il n'y entre ; nous n'osons préciser le sens de la scène. Au contraire, le tableau double (22-23) est facilement reconnaissable : dégagé de ses liens et assis sur une sorte de coussin, Vincent converse avec un ange ; deux geôliers contemplent le miracle, l'un par la porte et l'autre par la fenêtre. Non loin de là (24), un personnage instruit Dacien de l'événement.

Le magistrat prit alors le parti de laisser Vincent se guérir de ses blessures, afin de pouvoir, quand il aurait recouvré la santé, le torturer de nouveau et plus cruellement encore. C'est ce que rappelle la composition double (25-26 [19-20]) où l'on voit, en présence de Dacien, qu'un démon inspire, plusieurs hommes dégageant le martyr des

1. Nous pensons que les registres 17-20 et 25-28 ont été intervertis. Nous donnons d'abord aux panneaux de ces deux registres le numéro correspondant à la place qu'ils devraient occuper normalement, puis, entre crochets, celui de la place qu'ils occupent réellement.

entraves qui retiennent ses bras et ses jambes. Une main divine se montre dans le ciel. Dans chacun des médaillons latéraux situés à la même hauteur (27 [17] et 28 [18]), on aperçoit, devant une porte, deux personnages contemplant la scène déjà décrite; ces personnages ne sont sans doute que des « figurants ».

Vincent fut couché sur un lit moelleux par les soins des chrétiens : « piis sanctorum manibus in stratu mollitiae repositus ». Mais le Christ, trouvant qu'il avait assez souffert, le rappela à lui. Voici (29-30) la mort du saint martyr : couché sur son lit, Vincent rend à Dieu son âme qu'un ange saisit; un autre ange balance un encensoir, et, du seuil de la porte, un témoin contemple la scène.

Ne pouvant plus faire souffrir sa victime, Dacien voulut du moins outrager ses restes. Il ordonna de les abandonner sans sépulture afin qu'ils fussent dévorés par les bêtes sauvages. Ce fut l'occasion d'un nouveau prodige : un corbeau vint se poser près du corps du martyr et chassa les animaux qui tentèrent de s'en approcher. Il est difficile de reconnaître ce corbeau dans le médaillon où l'épisode est représenté, sans doute parce que le noir n'appartient pas à ce qu'on appelle — improprement, d'ailleurs — la palette du verrier. On voit seulement, près du corps gisant sur le sol, deux oiseaux, un blanc et un rouge, et deux quadrupèdes.

Dacien prit alors le parti de faire jeter le cadavre à la mer. Un certain Eumorphius fut chargé d'assurer l'exécution de cet ordre; par ses soins, des marins s'emparèrent du corps de Vincent, le conduisirent au large et le jetèrent dans la mer après l'avoir lié à une meule de moulin. Les intentions de Dacien furent déjouées : les marins n'étaient pas encore de retour que déjà les précieux restes, transportés miraculeusement, reposaient sur le rivage.

Dans un médaillon latéral (32), deux hommes parlent à Dacien; ils lui annoncent sans doute que les animaux ont respecté la dépouille mortelle du martyr. Plus haut (33), le tyran donne des ordres à un personnage qui paraît être Eumorphius. Le médaillon symétrique (34) est occupé par la scène des marins jetant à la mer le cadavre, enveloppé dans un suaire — « ut fuerat iussum cadaver insuitur » —, et attaché par le cou à une meule de moulin — « ac cervicetenus constipatum duris ad molam funibus coarctatur » —. Un double tableau représente le corps étendu sur le rivage; deux anges tiennent un linge étendu au-dessus de lui; un troisième l'encense.

Miraculeusement avertis, des fidèles se rendirent au rivage et donnèrent au corps de Vincent une sépulture honorable. Tel est le sujet de la dernière composition (37-38); plusieurs personnages ensevelissent le corps du martyr, tandis qu'une main divine apparaît dans le ciel.

Le tracé de l'armature du vitrail n'est pas des plus heureux; bien que toutes les courbes soient des portions de circonférence, elles sont combinées de manière à dessiner des médaillons allongés d'une forme molle. Au bas de la fenêtre, les barreaux ne contournent pas les médaillons; ils sont rectilignes, et passent au travers de la mosaïque et des scènes; les médaillons inférieurs, de plus, sont pour ainsi dire coupés, faute de place, par la ligne de la bordure.

Le vitrail, qui, d'ailleurs, n'avait pas beaucoup souffert, a été restauré, en 1921, par M. Lorin.

XL

HISTOIRE DE SAINT PANTALÉON

(Planches en noir CXV-CXVIII ; fig. 36.)

A la différence des autres verrières de la même chapelle, toutes offertes par des corps de métier, celle-ci a pour donateur un ecclésiastique. Ce personnage s'est fait représenter à genoux devant une image de la Vierge (1). Il est revêtu, sur l'aube, d'une longue tunique brune ; on aperçoit le parement vert de son amict ; il porte au bras gauche un manipule également de couleur verte. L'image de la Vierge n'est pas posée sur un support quelconque ; elle surmonte un autel garni d'une draperie rouge et de nappes frangées de bleu et de brun. L'agencement de ces nappes est absolument identique à celui que l'on remarque dans une autre de nos verrières où c'est certainement un autel qui est représenté [1]. L'image de la Vierge est du même type que plusieurs autres que nous avons déjà décrites ou que nous décrirons plus loin [2] ; nous pensons que toutes ces images sont les reproductions, plus ou moins fidèles d'ailleurs, d'un même original, c'est-à-dire de la statue de la Vierge-Mère qui dominait autrefois le maître-autel de la cathédrale.

Une inscription fait connaître le nom du donateur. Pintard l'a mal lue (*Nicolaus Descampis*), et son erreur a été répétée par Gilbert. F. de Lasteyrie, le premier, a déchiffré le nom inscrit sur le vitrail :

NICOLAVS LESCINE

Reproduisant cette inscription, E. de Lépinois fait observer qu' « il y avait à Chartres une famille considérable du nom de Lescine, Leseine ou Le Sehenne ». « Ce nom, ajoute-t-il, subsiste encore dans la Beauce, avec une orthographe différente [3]. » Nous partageons l'opinion de l'auteur de l'*Histoire de Chartres* ; le nom du donateur serait aujourd'hui *Lecesne*. Le verrier a écrit, incorrectement, *Lescine*, pour *Li Sesne*, *Lesesne* ou *Leseine*, formes employées indifféremment au XIII[e] siècle. Il est possible qu'il ait tout simplement pris pour un *c* l'*e* du milieu du mot, dans la dernière forme.

Il existait, au commencement du XIII[e] siècle, un ecclésiastique chartrain du nom de Nicolas Li Sesne, que l'on peut identifier sans hésiter avec le donateur de notre vitrail. Ce personnage est mentionné dans deux documents de 1223 [4]. Les obits de son père Roger, de

1. Baie C. Voir aussi un dessin de Viollet-le-Duc représentant un autel (*Dictionnaire de l'architecture, Autel*, fig. 21).

2. Baies IX, XXVIII, XXXV, LIII, LIV.

3. *Histoire de Chartres*, I, p. 214.

4. *Cartulaire de N.-D. de Chartres*, II, pp. 102 et 103.

sa mère Emma *de Brolio Medio*, ainsi que de son frère Jean, ont été ajoutés au nécrologe du chapitre à une époque qui ne peut être bien avancée dans le XIII[e] siècle[1]. Lui-même mourut au plus tard vers le milieu du siècle ; son anniversaire est déjà indiqué dans le livre de distributions du chapitre, rédigé vers 1255[2]. Le nécrologe lui a consacré cette notice : « Ob. Nicolaus li Sesnes, huius sancte ecclesie canonicus et subdyaconus, vir fide et industria plurimum commendabilis, et circa negotia huius ecclesie promovenda devotus, utilis et attentus...[3] » Notons qu'il était sous-diacre, ce qui correspond avec le costume liturgique porté par le donateur de la verrière.

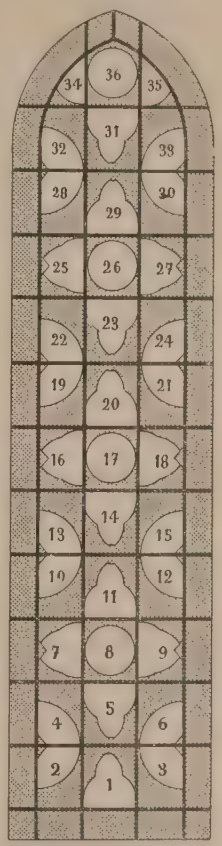


Fig. 36. — Baie XL (histoire de saint Pantaléon).

Le sujet traité dans les médaillons légendaires n'est indiqué par aucune inscription. Pintard s'est contenté de décrire les scènes sans les identifier. Suivant F. de Lasteyrie, cette verrière, placée dans la chapelle des martyrs, « représente les plus célèbres d'entre eux. On y distingue saint Blaise, fixé à une croix et déchiré par des râteaux de fer ; le corps de saint Vincent jeté à l'eau avec une meule au cou ; saint Georges attaché sur une roue toute garnie de lames d'épées, etc. » Cet « etc. » est la seule explication proposée par l'auteur pour une trentaine de panneaux !

D'après l'abbé Bulteau, qui renvoie à Vincent de Beauvais et à « tous les anciens hagiographes », notre vitrail représenterait l'histoire de saint Quentin. Cette explication n'est pas meilleure que la précédente ; il est en effet impossible d'établir un parallèle entre les épisodes de la vie de saint Quentin, telle qu'elle est racontée dans le *Speculum historiale* ou dans les anciens actes du saint martyr, et la suite des tableaux dont se compose le vitrail.

En réalité, l'histoire illustrée dans la verrière que nous étudions est celle de saint Pantaléon, martyr à Nicomédie sous Maximien. Sa fête, qui était fixée au 28 juillet dans l'ancienne liturgie chartraine, comportait un office dont les neuf leçons vont nous fournir l'explication de nos médaillons légendaires[4].

1. Ms. 1032 (25 avril, 7 janvier, 4 janvier). Cf. *Cartulaire de N.-D. de Chartres*, III, pp. 98, 13 et 11 ; Molinier, *Obituaires de la province de Sens*, II, pp. 62 et 31.

2. « Anniversarium Nicholai Leseine, subdiaconi » (20 octobre). (Ms. 1032, fol. 167). Cf. Molinier, *Obituaires de la province de Sens*, II, p. 123.

3. Ms. 1034-1027 (20 octobre). Cf. Molinier, *op. cit.*, p. 156.

4. Lectionnaires chartrains : mss 507 (x[e] siècle), fol. 231 ; 500 (XII[e] siècle), fol. 127 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. Lat.*, n° 6440 a. Le texte de cette *passion* est inédit, mais il concorde, au moins pour le sens, avec celui de la *passion* éditée par Mombritius (II, p. 347 ; cf. *Bibl. hagiogr. Lat.*, n° 6429). A l'abbaye de Saint-Jean-en-Vallée, on célébrait, le 27 juillet, une fête spéciale et très solennelle en l'honneur de saint Hermolaüs, dont l'histoire est liée à celle de saint Pantaléon (mss 529 et 336) ; cette particularité était sans doute motivée par la possession d'une relique. Mentionnons aussi, comme témoignage chartrain du culte de saint Pantaléon, une pièce qu'on trouve en tête des opuscules liturgiques attribués, à tort ou à

Fils d'un citoyen illustre de la ville de Nicomédie appelé Eustorge, Pantaléon étudia d'abord les lettres. Il n'était encore qu'un adolescent lorsque son père, voulant qu'il étudiât la médecine, lui fit suivre les cours d'Euphrosinus, médecin du palais impérial. C'est ce que représente le premier médaillon (2) : assis, un livre en main, le jeune homme écoute les explications de son maître ; celui-ci, comme à l'ordinaire, regarde par transparence une fiole d'urine.

En ce temps-là, la persécution rendait impossible toute manifestation de la foi chrétienne ; cependant, les ministres de la religion, tout en évitant de se montrer, trouvaient moyen d'opérer des conversions. Pantaléon passait fréquemment devant une maison où un vieux prêtre appelé Hermolaüs se tenait caché avec deux autres chrétiens ; Hermolaüs remarqua l'air sérieux et modeste du jeune homme, l'invita de temps en temps à entrer chez lui, et, après avoir gagné son amitié, lui annonça la foi de l'Évangile. Pantaléon profita d'autant plus facilement des instructions du saint prêtre qu'il reconnut dans le Christ le Dieu que sa mère, alors défunte, avait adoré. Un médaillon (3) rappelle les entretiens de Pantaléon avec Hermolaüs : vêtu comme dans le tableau précédent, le jeune homme, debout, écoute les enseignements du vieillard.

« Le Christ, disait Hermolaüs, est un plus grand médecin qu'Esculape ou Hippocrate. Il a guéri des malades, ressuscité des morts, et a promis à ses disciples d'opérer les mêmes prodiges. » Pantaléon eut bientôt l'occasion de constater la véracité des paroles du vieillard. Il trouva un jour sur son chemin un jeune homme qu'un serpent venait de faire mourir ; l'animal était encore auprès du corps de sa victime. Épouvanté, Pantaléon s'enfuit ; mais, se souvenant de ce qu'Hermolaüs lui avait dit, il revint près du cadavre, et fit cette prière : « Seigneur Jésus-Christ, si tu veux que je sois ton serviteur, fais que ce jeune homme ressuscite. » Aussitôt, le jeune homme ressuscita, et l'animal périt. La scène est représentée dans notre vitrail (4) : le jeune garçon rappelé à la vie se tient près de son sauveur : quant à l'animal, appelé dans le texte *vipera, serpens*[1], le verrier l'a représenté sous la forme d'une sorte d'oiseau à tête monstrueuse, tout à fait semblable au dragon du vitrail de sainte Marguerite[2].

Ce miracle détermina Pantaléon à recevoir le baptême. La scène est représentée (5) comme à l'ordinaire : le jeune homme est plongé jusqu'à la ceinture dans la cuve baptismale ; le sacrement lui est administré par Hermolaüs assisté d'un diacre tenant les vases aux saintes huiles.

Bientôt, Pantaléon opéra un nouveau miracle. Un aveugle, après s'être fait soigner sans aucun résultat par les médecins les plus habiles, vint le consulter. Le jeune homme se contenta de lui marquer les yeux du signe de la croix, en lui disant : « Au nom de Notre-Seigneur Jésus-Christ, qui a illuminé ce qui était dans les ténèbres, tu verras la

raison, à Fulbert de Chartres. Cette composition, intitulée *Hymnus seu prosa de sancto Pantaleone* par Charles de Villiers, qui n'a pas dit d'où il l'avait tirée, n'est qu'un résumé versifié du début de la passion ; elle est sans doute incomplète ou inachevée. Elle n'a pu, d'ailleurs, être employée dans la liturgie. Le mètre adopté était d'un usage courant dans les écoles chartraines du XI^e^ siècle.

1. *Vipera, chelidrus*, dans le poème attribué à Fulbert.
2. Baie XXVI.

lumière. Et si tu crois en lui, tu verras une autre lumière encore plus éclatante. » L'aveugle fut guéri ; ce miracle détermina la conversion du père de Pantaléon. Le verrier a représenté (6) le saint jeune homme touchant les yeux de l'aveugle ; celui-ci est vêtu d'un grand manteau rouge et se guide au moyen d'un bâton.

Les guérisons miraculeuses opérées par Pantaléon excitèrent contre lui la jalousie des médecins attachés au palais impérial. Accusé de détourner le peuple du culte des dieux, il fut dénoncé à l'empereur, et, bien qu'il eût prouvé la légitimité de sa foi par la guérison miraculeuse d'un paralytique, le saint jeune homme fut condamné à subir les plus cruels tourments.

Voici (7) la scène de la guérison du paralytique : l'infirme, aux jambes contrefaites, tient en main un petit chevalet dont il s'aide pour se traîner. A côté (8), Pantaléon est conduit à Maximien par un homme qui semble l'accuser.

Nous allons trouver dans le vitrail la série des supplices énumérés par l'auteur de la *passion*. Nous voyons d'abord le jeune médecin conduit en prison par un geôlier qui le maltraite (9) ; puis, attaché à une croix de Saint-André et torturé par deux bourreaux qui le brûlent avec des torches (10). Miraculeusement préservé, il est plongé dans une chaudière pleine de plomb fondu (11) : nous le voyons debout dans le liquide brûlant ; tandis que deux bourreaux attisent le feu, un ange apparaît au saint martyr.

Ce supplice étant resté sans effet, Pantaléon fut conduit en bateau jusqu'à trente stades du rivage ; là, on le précipita dans la mer après lui avoir attaché au cou une lourde pierre. Le Christ préserva encore son serviteur ; il empêcha la pierre de l'entraîner au fond de la mer, et le conduisit jusqu'au rivage. Cet épisode a été traité en deux médaillons : nous voyons d'abord (12) deux hommes, à bord d'un bateau, jeter à la mer le martyr ayant une meule suspendue au cou ; puis, plus haut (16), nous apercevons le Christ marchant sur les eaux et amenant son serviteur au rivage [1].

Sans plus de succès, Pantaléon fut ensuite exposé aux bêtes. Le sujet est traité dans un seul tableau (13) : tandis que l'empereur donne des ordres à un bourreau, les animaux s'approchent tranquillement du jeune homme et lui lèchent les pieds.

En attendant de nouveaux tourments, Pantaléon fut conduit en prison. L'artiste a quelque peu brodé sur le texte en nous l'y montrant (14) visité par un ange. Pendant ce temps, ses persécuteurs lui préparaient un instrument de supplice d'un nouveau genre : une roue, ou plutôt une sorte de cylindre armé, à l'extérieur, de pointes qui déchireraient le corps du martyr, tandis que la machine roulerait sur un plan incliné. Dieu veillait toujours sur Pantaléon : quand le moment du supplice fut arrivé, la roue vola en éclats et tua cinq cents païens sous les yeux de l'empereur. Nous voyons dans notre vitrail (17) le saint envoyé au supplice par Maximien, qu'un diable inspire, et conduit au lieu de l'exécution [2] (18).

1. L'explication que nous donnons de ces deux scènes nous semble probable ; mais nous n'osons la donner comme absolument certaine.

2. Ainsi que l'indique notre numérotage, les scènes, dans cette partie du vitrail, ne se suivent pas normalement. Les tableaux 12 et 16, ainsi que 15 et 19, devraient être juxtaposés ; cependant, en raison de la forme des encadrements, on ne peut supposer qu'ils l'aient jamais été.

Pour représenter le supplice de la roue (15), le verrier ne s'est pas conformé à la lettre du document ; l'instrument est pour lui une roue garnie extérieurement de pointes ; les bourreaux la font tourner avec des cordes après y avoir garrotté le corps du patient. Plus haut (19), nous assistons à l'éclatement de la machine : tandis que le saint, dépouillé de ses vêtements comme dans la scène précédente, remercie Dieu de l'avoir préservé, les fragments de la roue, frappée par le feu du ciel, renversent à terre les bourreaux. Non loin de là (20), Maximien, accompagné d'un autre personnage, contemple le prodige.

Cet événement fut bientôt suivi du martyre d'Hermolaüs et de ses compagnons. « Qui t'a instruit dans la religion chrétienne ? demanda l'empereur à Pantaléon. — C'est le prêtre Hermolaüs. — Eh bien, va le chercher, car, moi aussi, je veux me faire instruire par lui. » Accompagné de ses gardiens, Pantaléon se rendit à la maison du vieillard. « L'empereur te demande, lui dit-il. — C'est bien, mon fils, répondit Hermolaüs ; mon temps est arrivé. Le Christ s'est montré à moi cette nuit, et m'a fait savoir que, comme toi, j'aurais à souffrir pour lui. » Hermolaüs, accompagné de Pantaléon, comparut donc devant l'empereur ; les deux compagnons du vieillard, Hermitus et Hermogrates, furent également appelés. Tandis que les quatre chrétiens priaient en présence de Maximien, la terre trembla, et bientôt un messager arriva pour annoncer que les statues des dieux étaient tombées et s'étaient brisées. Pantaléon fut remis en prison ; Hermolaüs et ses compagnons furent décapités, et leurs corps, pieusement recueillis par les chrétiens, reçurent une sépulture honorable.

Plusieurs médaillons sont consacrés à ces événements. Voici d'abord (21) Pantaléon interrogé par Maximien, et lui révélant le nom de son maître. Plus haut (22), nous voyons le saint jeune homme se présentant à Hermolaüs, et lui faisant savoir que l'empereur le demande ; Hermolaüs est assis à côté de ses deux compagnons. La maison où les trois chrétiens sont cachés est figurée par un élégant édicule gothique au pignon orné de crochets. A côté (23), Hermolaüs, reconnaissable à son vêtement sacerdotal, comparaît devant l'empereur ; Pantaléon se tient derrière lui, et l'on aperçoit à l'arrière-plan les deux autres chrétiens sans nimbe. La chute des idoles figure dans un médaillon voisin (24) : un messager, vêtu d'une robe mi-partie et tenant un bâton, accourt vers l'empereur pour lui annoncer la nouvelle. Deux tableaux situés au registre supérieur représentent la mort et la sépulture d'Hermolaüs ; dans l'un (25), on voit le saint prêtre au moment où il va être frappé de l'épée par le bourreau, tandis que ses deux compagnons attendent le même supplice ; l'autre (26) nous montre trois chrétiens mettant au tombeau les corps d'Hermolaüs et de ses compagnons.

Maximien appela de nouveau Pantaléon. « Tes compagnons, lui dit-il, m'ont obéi, et je les ai récompensés. Fais comme eux. » Le jeune homme ne se laissa pas prendre à cette ruse grossière. Persistant dans son refus de renier sa foi, il fut condamné à la décollation. Les soldats chargés de l'exécution le conduisirent hors de la ville et l'attachèrent à un olivier ; puis, l'un d'eux, ayant tenté de frapper le condamné, vit la lame de son épée se plier sans l'avoir touché. « Grande est la puissance du Christ ! » dirent les soldats.

Ils tombèrent alors aux genoux de Pantaléon, le suppliant d'intercéder pour eux. Le saint demanda à Dieu le pardon de leurs fautes, et pria pour leur salut; après quoi, il leur ordonna d'exécuter leur consigne, ce qu'ils ne firent qu'avec respect et vénération. L'olivier se couvrit alors de fruits et le corps du saint brilla d'un éclat extraordinaire. Ces prodiges ayant déterminé de nouvelles conversions, Maximien donna l'ordre de couper l'olivier et d'en faire un bûcher pour brûler le corps du martyr.

Une série de cinq médaillons illustre ce récit avec la plus grande exactitude. On voit d'abord Pantaléon, sous la garde d'un geôlier, résistant aux dernières tentatives de l'empereur (27). Un peu plus haut (28), nous assistons aux préparatifs du supplice : Pantaléon, au pied d'un arbre, s'agenouille pour prier, et, détail non mentionné dans le texte, une colombe descend du ciel sur lui. Les exécuteurs sont là ; comme ils sont désignés dans la *passion* par le mot *milites*, le verrier les a vêtus en chevaliers. A côté (29), c'est la scène du martyre. Attaché par les poignets au tronc de l'olivier qui s'est couvert de fruits, Pantaléon baisse la tête pour recevoir le coup que va lui porter un soldat[1], tandis que deux autres sont à genoux devant lui. Enfin (30), l'artiste a représenté deux bourreaux brûlant le corps du saint sur un bûcher.

Ici s'arrête la série des tableaux illustrant le texte de la *passion*. Les derniers médaillons, dans la pointe de la fenêtre, évoquent la glorification du saint martyr. Son âme est portée au ciel par deux anges (31) ; deux anges thuriféraires lui rendent hommage (32-33). Au sommet, entre deux anges adorateurs (34-35), le Christ tient le globe du monde et bénit (36).

Le vitrail que nous venons de décrire a été restauré — très discrètement sans doute, car son état de conservation ne laissait presque rien à désirer — par M. Lorin, en 1921. Comme celui de saint Cheron, qui lui fait pendant, il est d'une belle tonalité bleue ; cette ressemblance est certainement voulue. Sa bordure rappelle celle du vitrail de l'Enfant Prodigue de la cathédrale de Bourges, sans être cependant absolument identique. On y reconnaît, à maints détails caractéristiques, la main de l'artiste à qui sont dues plusieurs autres verrières du déambulatoire[2].

XLI

HISTOIRES DU MARTYRE DE SAINT ÉTIENNE ET DE LA TRANSLATION DE SES RELIQUES

(Planches en noir CXIX-CXXII; fig. 37.)

Comme plusieurs autres vitraux légendaires, celui que nous allons décrire est un don des cordonniers. Un premier tableau (1) les représente dans l'exercice de leur profession.

1. Les parties visibles du corps de ce soldat (visage, mains, jambes) sont bleues.

2. Baies XXVI, XXVIII, XXXV, XLII, LIV. Voir pp. 135 et 136.

Deux hommes travaillent dans l'atelier; l'un semble trancher du cuir sur une planche posée sur ses genoux; l'autre, assis sur un siège très bas, est probablement en train de coudre. Près d'eux, des souliers blancs sont alignés sur une table; on voit aussi sur cette table un panier rond où sont renfermées des chaussures basses, fendues sur le côté et munies d'œillets[1].

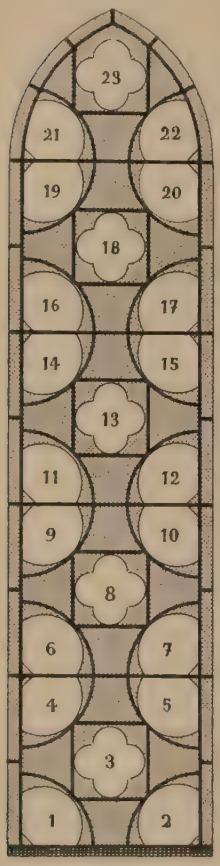


Fig. 37. — Baie XLI (histoires du martyre de saint Étienne et de la translation de ses reliques).

Un autre tableau nous montre les donateurs offrant le vitrail : plusieurs hommes sont à genoux; quelques-uns soutiennent le modèle de la verrière posée sur une table. On reconnaît le tracé de l'armature.

Le vitrail est consacré à saint Étienne. La partie inférieure représente, d'après les Actes des Apôtres[2], le martyre du saint diacre; les médaillons du haut illustrent l'histoire de la translation de son corps de Jérusalem à Constantinople. Pour cette dernière partie de son programme, le verrier a suivi un vieux récit que l'on attribuait autrefois à saint Augustin[3], et qui a passé, sous une forme abrégée, dans la *Légende dorée*[4]. Ce récit ne se rencontre pas dans nos livres liturgiques[5].

Le premier médaillon légendaire (3) représente saint Étienne entre deux apôtres. Tonsuré, vêtu en diacre (on reconnaît parmi ses vêtements l'amict et la dalmatique), il est assis sur un fauteuil en forme de pliant aux extrémités ornées de têtes d'animaux. Il tient en main le livre des Évangiles. Les deux apôtres, reconnaissables à la nudité de leurs pieds, sont vêtus, à la manière habituelle, d'une tunique et d'un manteau, et tiennent un livre. L'un d'eux, peut-être saint Pierre, lève la main au-dessus de la tête du saint diacre. Il faut sans doute reconnaître dans ce tableau, avec l'abbé Bulteau, « saint Étienne ordonné diacre par saint Pierre assisté d'un autre apôtre ».

> Étienne, plein de grâce et de force, faisait des prodiges et de grands miracles parmi le peuple. Quelques membres de la synagogue dite des Affranchis, et de celle des Cyrénéens et des Alexandrins avec des Juifs de Cilicie et d'Asie vinrent disputer avec lui; mais ils ne purent résister à la sagesse et à l'Esprit avec lesquels il parlait.

Tel est le texte qui a servi de programme pour la scène contenue dans les deux médaillons suivants (4 et 5).

1. Cf. p. 171.
2. Ch. VI et VII.
3. *Sancti Aurelii Augustini Hipponensis episcopi Operum tomus septimus* (édition des bénédictins de Saint-Maur), Antwerpiae, 1700; *Appendix*, col. 9-12. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 7858.
4. CVII, *De Inventione Sancti Stephani protomartyris*.
5. Comme la liturgie actuelle, la liturgie chartraine du XIII^e^ siècle comportait la fête de l'Invention de saint Étienne (3 août). Les leçons contenues dans nos manuscrits rapportent la découverte des reliques, mais ne mentionnent pas leurs translations successives. Lectionnaires chartrains : mss 507 (X^e^ siècle), fol. 272; 500 (XII^e^ siècle), fol. 136 v°. Le texte qui s'y trouve inséré est celui qui porte le titre de *Revelatio seu Inventio...* Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 7851.

D'un côté, saint Étienne, assis près d'un arbre, répond aux objections de ses contradicteurs. D'une main, il tient l'évangéliaire; de l'autre il fait un geste d'affirmation. Le Saint-Esprit, sous la forme d'une colombe nimbée, lui suggère ce qu'il doit répondre; un ange, assis auprès de lui, semble l'assister.

Voici, en face, le groupe des opposants : cinq hommes, inspirés, eux autres, par un petit démon rouge. L'un d'eux a la tête voilée, un autre porte le bonnet juif. Un personnage couronné et tenant un sceptre est assis sur un trône derrière eux.

On peut remarquer dans cette scène plusieurs détails dont on ne voit pas la raison dans le texte des Actes. Pourquoi cet ange derrière le saint diacre? Quel est ce personnage qui semble encourager les contradicteurs? Un chef de synagogue? Mais pourquoi porte-t-il des insignes royaux? Il faut probablement chercher l'explication de ces détails dans la ressemblance qui existe entre ce sujet et un autre sujet représenté dans une fenêtre voisine : l'argumentation entre sainte Catherine et les docteurs d'Alexandrie[1]. Dans cette dernière scène, la présence de l'ange et du roi se justifie par le texte hagiographique; ces deux personnages ont pu être introduits par analogie dans celle que nous décrivons.

Les contradicteurs d'Étienne, désespérant de le réfuter, suscitèrent contre lui de faux témoins, et le conduisirent devant le Sanhédrin. Accusé de blasphème, et interrogé par le grand prêtre, Étienne prit la parole. En l'écoutant, les Juifs frémissaient de rage.

> Mais Étienne, qui était rempli de l'Esprit-Saint, ayant fixé les yeux au ciel, vit la gloire de Dieu, et Jésus debout à droite de son Père. Et il dit : « Voici que je vois les cieux ouverts, et le Fils de l'homme debout à la droite de Dieu. » Les Juifs alors poussèrent de grands cris, en se bouchant les oreilles...

Deux tableaux illustrent ce passage des Actes. Voici d'abord (6) saint Étienne conduit par deux hommes à un personnage assis, coiffé du bonnet juif et tenant un sceptre. C'est sans doute le grand prêtre. Plus loin (7), nous voyons le saint diacre achevant son discours devant un auditoire qui donne des signes d'impatience. Il lève les yeux au ciel, et montre un nuage qui cache aux yeux de ses auditeurs, mais non aux siens, l'admirable vision qu'il aperçoit. Un rayon lumineux part de ce nuage et aboutit à son visage.

Condamné à mort comme blasphémateur, Étienne fut conduit hors de la ville pour subir le supplice de la lapidation. Nous le voyons (8) au moment où, mené par deux hommes, il franchit la porte de Jérusalem.

Il fut ensuite lapidé.

> Les témoins déposèrent leurs vêtements aux pieds d'un jeune homme nommé Saul. Pendant qu'ils le lapidaient, Étienne priait en disant : « Seigneur Jésus, recevez mon esprit! » Puis s'étant mis à genoux, il s'écria d'une voix forte : « Seigneur, ne leur imputez pas ce péché. » Après cette parole, il s'endormit dans le Seigneur.

Deux médaillons représentent le martyre de saint Étienne. D'un côté (9), l'un des bourreaux, portant une charge de pierres dans le pan de son vêtement retroussé, se débar-

1. Baie XXVI.

rasse d'une sorte de manteau qu'il s'apprête à déposer sur un monceau d'autres vêtements, d'un geste expressif, le jeune Saul indique qu'il fera bonne garde.

Les autres bourreaux ont déjà commencé leur cruelle besogne (10); ils sont quatre qui s'acharnent sur le saint diacre en lui jetant de lourdes pierres. Étienne est à genoux; un rayon lumineux tombe du ciel sur lui.

Plus haut (11), nous assistons à la sépulture du martyr. Deux personnages, dont l'un est coiffé d'un bonnet, déposent son corps dans le tombeau; un jeune homme tient le couvercle du sarcophage. Peut-être le dessinateur n'a-t-il pas eu plus que l'auteur des Actes l'intention de préciser l'identité de ces trois « hommes pieux »; peut-être, au contraire, connaissant le récit de l'invention des reliques de saint Étienne, a-t-il voulu représenter Gamaliel. Ce personnage, dans ce cas, serait l'homme coiffé du bonnet juif.

Ici commence la suite des tableaux consacrés à l'histoire de la translation de Jérusalem à Constantinople des reliques de saint Étienne. Celle de leur invention, à Caphargamala, par le prêtre Lucien, n'a pas été traitée. Le document que nous suivons désormais est le récit, déjà mentionné, publié à la suite des œuvres de saint Augustin, et intitulé *Scriptura de Translatione S. Stephani de Jerusalem in urbem Byzantium.*

Un sénateur, nommé Alexandre, avait fait élever à Jérusalem une église en l'honneur de saint Étienne; il obtint que le corps du saint diacre y fût déposé. Lorsqu'il mourut, il fut inhumé dans l'église qu'il avait fondée, et son corps fut placé tout près de celui de saint Étienne.

Huit ans après, sa veuve, nommée Julienne, se décida à quitter Jérusalem pour se rendre à Constantinople, d'où elle était originaire; mais, ne voulant pas vivre loin du tombeau de son mari, elle sollicita de l'évêque Cyrille la permission d'exhumer et d'emporter le corps du défunt. Après quelques difficultés, Cyrille finit par y consentir.

L'entrevue de la veuve avec l'évêque est représentée en premier lieu (12). Introduite par un homme qui se tient debout derrière elle, vêtue d'un grand manteau, et voilée, Julienne s'agenouille devant Cyrille. Celui-ci, sans doute à cause de son titre de patriarche, porte, non la mitre épiscopale, mais la tiare des papes du moyen âge; il écoute la requête de la suppliante.

On ouvrit donc le tombeau, et l'on y découvrit deux cercueils qu'aucun signe ne distinguait. Julienne cependant prétendit reconnaître sans crainte d'erreur celui qui renfermait la dépouille de son mari, et l'emporta. C'est ce que rappelle le médaillon suivant (13), où l'on voit plusieurs personnes, au nombre desquelles on reconnaît Julienne, en train de retirer une sorte de châsse d'or d'un tombeau ouvert. Peut-être s'apprêtent-ils à déposer dans cette châsse les ossements qu'ils vont retirer du tombeau.

Julienne s'était trompée : le corps qu'elle avait fait enlever était celui de saint Étienne. Son erreur fut bientôt manifestée par des prodiges. Tandis qu'on transportait le cercueil, les mauvais esprits criaient sur le passage du cortège : « Malheur à nous! car nous sommes sur le passage du protomartyr Étienne, qui nous fait cruellement souffrir. » Les anges au contraire faisaient retentir le ciel de cantiques. Étonnés de ce dont ils étaient témoins,

les serviteurs de Julienne demandèrent à leur maîtresse ce qu'ils devaient faire : « Ne dites à personne ce que vous avez entendu, répondit-elle. Si quelqu'un vous demande quel est le corps que vous transportez, dites que c'est celui du mari de votre maîtresse, et que vous allez à Constantinople. » Une scène (14) représente, bien sommairement, faute de place, le cortège s'éloignant de Jérusalem. On lit dans le texte : « ... ibat itinere suo gaudens... Mulier autem in vehiculo suo sedebat, et pueri ambulabant coram lectica... » Ces mots donnent à entendre que Julienne suivait à cheval le cercueil de son mari, posé sur un chariot ou porté à bras, et que le cortège était ouvert par des serviteurs à pied. Celui qui a tracé le programme de l'artiste a traduit *vehiculum* par *voiture*[1], et n'a supposé qu'une seule voiture : le tableau représente donc Julienne assise sur un chariot à côté de la châsse qui renferme le corps du saint martyr. L'attelage est conduit par un cocher à cheval; le serviteur se retourne vers sa maîtresse qui lui fait signe de poursuivre sa route malgré les prodiges dont il est témoin.

Ici se placent deux médaillons dont l'interprétation est à première vue plus difficile. Dans l'un d'eux (15), nous voyons un roi couché dans un lit; un démon lui apparaît. A côté (16), nous retrouvons ce même roi; il est à cheval, à la tête de plusieurs cavaliers. On ne trouve dans le texte aucun passage qui explique d'une manière complète ces deux tableaux, qui, évidemment, forment une suite; mais nous pensons qu'un des épisodes rapportés par le narrateur a pu, mal compris, inspirer l'artiste. Voici le récit en question.

Après que le corps de saint Étienne eut été embarqué, le vaisseau qui le portait passa près d'une île[2]:

> Aussitôt, la terre se mit à trembler au point que ses fondements étaient ébranlés. Cela dura jusqu'à ce que le vaisseau fut passé; la terre redevint ensuite immobile. Les démons se plaignaient au prince et lui disaient : Prince très impie, pourquoi n'as-tu pas brûlé le vaisseau qui vient de passer? Pourquoi l'as-tu laissé s'approcher de nous? C'est lui qui est la cause du tremblement de terre. Sur cet avertissement, le prince envoya cinq *dromons* pour arrêter le vaisseau et l'incendier; mais les dromons étant arrivés près du vaisseau qu'ils poursuivaient, l'Ange du Seigneur, sortant de ce vaisseau, frappa les dromons et les submergea.

Le premier des deux tableaux que nous venons de décrire s'explique facilement : il représente un démon apparaissant au roi de l'île pour l'engager à faire brûler le vaisseau. Mais que signifie le groupe de cavaliers qui figure dans le tableau suivant? Et pourquoi l'épisode est-il placé avant l'embarquement et le voyage par mer, représentés plus loin dans des panneaux qui n'ont sûrement pas été déplacés?

Ces changements apportés au récit s'expliquent facilement par un contresens du traducteur du texte. Le mot *dromo*, assez peu usité, l'a déconcerté. Étymologiquement, ce mot, emprunté au grec (δρόμων), signifie « coureur »; par une adaptation facile à com-

1. Cf. l'italien *vettura*.

2. Nous nous gardons bien de préciser. Le manuscrit suivi par les mauristes porte : *Mane autem facto venimus ad angusta Chalantis propter principem Augustum*. On lisait jusque-là dans les éditions de saint Augustin : *ad angusta calantes propter principem Augusti*. Quant à Mombritius, il a lu : *ad Augustam callantes propter principem Augustae*. Il est difficile de tirer de là une indication topographique de quelque valeur.

prendre, il a pris le sens de « vaisseau de course », « vaisseau léger » (*navis cursoria*, dit du Cange). Ne connaissant que le sens étymologique du mot, le traducteur a cru qu'il s'agissait de « coureurs », de « courriers », c'est-à-dire de cavaliers. Et pour échapper au ridicule de faire poursuivre par de la cavalerie un vaisseau en pleine mer, il a placé l'épisode avant l'embarquement. Il est à remarquer que le texte n'a pas été compris non plus par Jacques de Voragine : il fait du prince de l'île le « princeps demonum », et, sous sa plume, les cinq « dromons » deviennent aussi cinq « démons »[1] !

Les scènes représentées dans les derniers médaillons sont facilement identifiables.

C'est d'abord l'embarquement des reliques. Arrivée au port d'Ascalon, Julienne s'entendit avec le patron d'un navire qui était sur le point de partir pour Constantinople. « Je transporte avec moi, dit-elle, le corps d'un défunt. — Oui, répondit le matelot, instruit sans doute par quelque prodige; je sais que le martyr Étienne est avec toi. Viens sur mon vaisseau; nous naviguerons sous la protection de Dieu et des saintes reliques. » Voici comment le verrier a représenté la scène (17) : Julienne a déjà pris place dans le vaisseau prêt à partir; elle surveille l'embarquement de la châsse que tiennent deux hommes dont l'un est à bord et l'autre à terre. Le pilote est à son poste. Un démon plane dans le ciel; il attend sans doute le moment propice pour tenter quelque entreprise contre les saintes reliques.

La rage des démons se manifesta en effet bientôt par une affreuse tempête. Voici (18) le vaisseau ballotté par les flots; le mât est brisé. On aperçoit au-dessus le démon excitant les éléments contre le corps de saint Étienne.

Les deux panneaux situés au-dessus de celui que nous venons de décrire ne forment qu'un seul tableau. A gauche (19), on aperçoit le vaisseau s'approchant du rivage; Julienne est à bord près de la châsse de saint Étienne. Plusieurs personnages, à terre, attendent l'arrivée du vaisseau. Ce panneau porte la trace de réparations. Du côté opposé (20), une foule, dans laquelle se trouvent des infirmes, regarde le vaisseau s'approcher. Cette composition, un peu confuse, représente probablement l'arrivée des saintes reliques au port d'où elles furent transportées à Constantinople; à moins qu'il ne faille y voir une des deux escales, marquées l'une et l'autre par divers prodiges.

Ayant appris l'arrivée du corps de saint Étienne, l'empereur envoya l'évêque Eusèbe le chercher en grande pompe. C'est ce que nous voyons dans une double composition. D'un côté (21), plusieurs personnages transportent sur leurs épaules la châsse déposée sur un brancard garni d'une nappe; en face (22), l'évêque, précédé d'un clerc tenant une croix et suivi de deux hommes, sort de Constantinople et va au-devant du cortège.

Au sommet, un dernier médaillon (23) nous montre l'âme de saint Étienne[2] portée au ciel par deux anges dans une gloire.

Le vitrail, bien conservé, est d'une belle tonalité rouge. Il a été restauré en 1922 par

1. Le naufrage des « dromons » est, au contraire, parfaitement reconnaissable dans un des vitraux de Bourges. Il est étonnant que le P. Cahier, d'ordinaire si perspicace, n'ait pas su reconnaître la scène.

2. Figure grossièrement refaite lors d'une restauration ancienne.

M. Lorin; plusieurs panneaux de mosaïque, simplement nettoyés et redressés, ont gardé presque entièrement leurs plombs primitifs. Malheureusement, la bordure inférieure manque : l'armature ayant été posée trop bas dans la baie, sans doute lors des restaurations qui étaient en cours au commencement du XV^e^ siècle, l'espace destiné à cette bordure s'est trouvé réduit, et on s'est contenté de le boucher avec de la maçonnerie.

XLII

HISTOIRE DE SAINT CHERON

(Planches en noir CXXIII-CXXVI; fig. 38.)

Ce vitrail est consacré à l'histoire de la vie et des miracles de saint Cheron, martyr, dont le corps reposait tout près de Chartres, de l'autre côté de la vallée de l'Eure, dans l'église du monastère qui portait son nom.

Il a été offert par les maçons, tailleurs de pierre et sculpteurs, représentés au travail dans deux médaillons fort curieux. Dans celui de gauche (1), un artisan, peut-être le maître d'œuvre, monté sur une tour couronnée d'un crénelage, vérifie, à l'aide d'un fil à plomb, la verticalité de la construction. Il est vêtu d'un manteau à capuchon. Près de lui, un ouvrier martèle une pierre en se servant d'une laie. Plus loin, deux tailleurs de pierre sont au travail. Divers outils du métier, marteau, ciseau, équerre, compas, sont à la portée des ouvriers et comme suspendus au-dessus d'eux, ainsi que des patrons donnant la section de nervures de voûtes, et peut-être aussi un plan partiel d'édifice.

Le médaillon de droite (2) représente des imagiers sculptant deux statues de rois, assez semblables à celles qui, à la cathédrale, couronnent le porche sud, ou décorent la galerie du fronton occidental. L'une de ces statues est achevée, ou à peu près; le travail de l'autre est moins avancé. Près de chacune se tiennent deux ouvriers dont l'un travaille, tandis que l'autre semble se reposer. Dans le groupe de gauche, l'ouvrier qui ne travaille pas a posé son marteau sur la statue qu'achève son camarade; il se tient la tête dans la main. Une équerre est pendue près de lui; on voit aussi, sur une sorte de console, une coupe et un broc. Ce broc contient de la boisson : l'un des deux ouvriers du groupe voisin est en train de se désaltérer en buvant dans une coupe tandis que l'autre dégrossit la statue en frappant sur son burin à grands coups de marteau.

Rien n'est à négliger dans ces scènes qui nous représentent, d'après nature, les habiles artisans du commencement du XIII^e^ siècle. Nous les voyons avec leur habit court serré autour des reins par une ceinture, avec leurs gants de travail, la tête couverte de la cale et ceinte du tresson. Ces tableaux rappellent deux choses souvent mentionnées dans les anciens comptes : le vin et les gants donnés aux ouvriers en plus du salaire en espèces. A noter aussi la position, qui nous paraît insolite, des deux statues; au lieu de les mettre

debout, pour les sculpter, les imagiers les ont couchées, presque horizontalement, en les posant par les extrémités sur de gros blocs de pierre. Malheureusement, comme la plupart de ceux qui occupent le bas des fenêtres, les panneaux que nous venons de décrire ont beaucoup souffert; on y remarque un assez grand nombre de pièces mal refaites au cours d'anciennes restaurations.

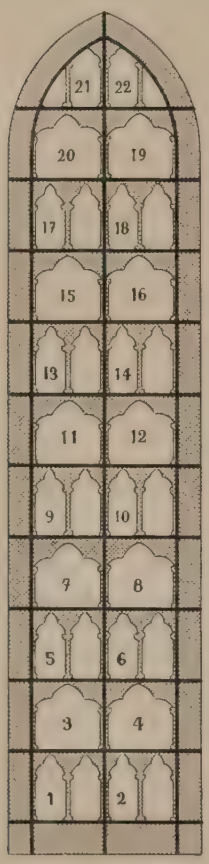


Fig. 38. — Baie XLII (histoire de saint Cheron).

La vie de saint Cheron a été représentée par le verrier d'après le récit liturgique qu'on lisait dans l'office chartrain du XIII^e^ siècle[1].

Ce document, qui fait de saint Cheron un contemporain de saint Denis de Paris, rapporte qu'il naquit, dans la région romaine, d'une famille sénatoriale. Lorsqu'il fut en âge d'étudier, ses parents le confièrent à un maître habile qui lui enseigna les arts libéraux; « le ciel l'avait si bien doué, ajoute son biographe, qu'il eut bientôt appris parfaitement non seulement le Trivium, mais aussi le Quadrivium. »

C'est ce que rappellent les deux tableaux qui surmontent les signatures. Le premier (3) représente le jeune saint, un livre entre les mains, conduit par ses parents à l'école dont il est prêt à franchir le seuil. La scène est accompagnée de l'inscription ARAVNVS. A côté (4), nous le voyons lisant sa leçon en présence du maître qui, conformément à l'usage, tient des verges en main. Il y a un autre élève (tête refaite récemment).

Lorsque Cheron fut en âge de se marier, on le pressa vivement d'épouser une jeune fille d'une condition analogue à la sienne. Ayant conçu le désir d'une vie plus parfaite, il résista à toutes les instances, répétant la parole de saint Paul : « Celui qui marie sa fille fait bien; celui qui ne la marie pas fait mieux encore. » Avec une naïveté presque comique, l'artiste a évoqué la résistance opposée par le saint aux sollicitations de sa famille dans une scène fort curieuse qui comprend deux panneaux (5-6). Il a montré le héros de l'histoire refusant de regarder la jeune fille qu'on lui présente. Cette dernière, timide et modeste ainsi qu'il convient, est introduite par une autre personne; derrière elle s'avancent ses parents, qui, pour la circonstance, se sont mis en tenue de cérémonie : le père, encapuchonné, tient un gant à la main; la mère, coiffée comme les dames de qualité du XIII^e^ siècle, a les doigts de la main droite passés dans la cordelette de son manteau.

De l'autre côté est un second groupe, analogue au précédent par le nombre et la

1. Lectionnaires chartrains : mss 507 (X^e^ siècle), fol. 155 v°; 501 (XII^e^ siècle), fol. 79; 500 (XII^e^ siècle), fol. 86 v°. Le manuscrit 507 renferme la *passion* du saint précédée d'un *prologue* (cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 1565) et suivie d'un recueil de *miracles* (cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 1567); le manuscrit 501 omet les miracles; et le manuscrit 500, le *prologue* et les *miracles*.

disposition des personnages, mais bien différent par les gestes et les attitudes. On essaye vainement de conduire vers la jeune fille le saint qui détourne la tête ; deux autres hommes, dont l'un sans doute est son père, manifestent leur impatience ou leur étonnement.

Ayant perdu ses parents, Cheron se consacra tout entier au service de l'Église. Il entra dans les ordres, « où il monta jusqu'au sixième degré », expression qu'on a généralement entendue comme désignant le diaconat. Dès lors, Dieu manifesta la sainteté de son serviteur par les miracles qu'il lui donna le pouvoir d'accomplir.

Voici notre saint levant la main, comme pour faire le signe de la croix, en présence d'une jeune fille, échevelée et tirant la langue, qu'on lui amène les mains liées (7). Le verrier a illustré un épisode du voyage de saint Cheron d'Italie en Gaule. S'étant arrêté dans une île de la Méditerranée, il y trouva un temple dédié à Vénus. La fille du prêtre qui desservait ce temple était possédée de plusieurs démons; ceux-ci s'écrièrent, par la bouche de la jeune fille : « Pourquoi viens-tu nous expulser de nos demeures? Au moins, ne nous renvoie pas dans l'abîme! » Cheron, voyant cette malheureuse cruellement tourmentée par les démons, la délivra par l'invocation de la Trinité, ce qui occasionna la conversion des habitants.

Une autre fois — le fait est donné par l'hagiographe comme antérieur à celui qui vient d'être rapporté —, ayant rencontré sur la voie publique un aveugle qui mendiait, Cheron lui toucha les yeux avec un peu de salive et le guérit; cette scène a été également traitée par le verrier (8); comme dans le tableau précédemment décrit, le saint est accompagné d'un autre personnage; ce qui n'est pas surprenant, car, dit son biographe, on se pressait pour l'entendre, et il eut bientôt un grand nombre de disciples, « discipulorum turba ». C'est ce que rappelle un autre tableau où nous le voyons adressant la parole à un nombreux auditoire (9). Il y a dans l'assemblée un jeune homme nimbé[1].

Voici encore un miracle opéré par saint Cheron avant son départ de Rome. Un cocher, en prenant part à une course de chars, avait fait une chute si malheureuse qu'il s'était brisé les membres et n'attendait plus que la mort. Ayant cependant conservé le sentiment et la parole, il supplia le serviteur de Dieu de lui venir en aide. Cheron pria pour lui, et, moins d'une heure après, le blessé avait recouvré la santé. Nous voyons dans un de nos médaillons (10) saint Cheron debout et bénissant; le char est près de lui, les brancards abaissés sur le cheval abattu, les quatre fers en l'air; le cocher est à genoux, implorant sa guérison. L'artiste a même ajouté un personnage dont il n'est pas question dans le texte : un diable, responsable, évidemment, de l'accident[2].

1. Ce tableau pourrait tout aussi bien rappeler la prédication de saint Cheron à une époque plus récente. Le fait que le saint y est représenté barbu, comme dans les scènes de l'histoire du martyre, donne quelque vraisemblance à cette supposition.

2. La *passion* énumère les trois miracles dans l'ordre suivant : guérison 1° du cocher, 2° de l'aveugle, 3° de la possédée. Il est impossible de réaliser cette succession dans le vitrail sans détruire l'ordonnance de la partie ornementale. Il suffirait — cette coïncidence est assez curieuse — d'intervertir les panneaux 7 et 8 pour retrouver l'ordre adopté par l'auteur d'une séquence dont nous parlerons un peu plus loin :

Cecus videt et mutus loquitur,
Invocato demon eicitur
Trinitatis nomine.

Imbecillis sana regreditur,
Et collisus *auriga* redditur
Sanitati pristine.

Faute de place, le verrier a dû renoncer à représenter divers épisodes, miraculeux ou édifiants, de la vie du saint : son départ de Rome à l'insu de ses disciples ; son voyage sur mer, pendant lequel il apaisa une tempête ; sa prédication et ses miracles à Marseille, à Lyon, à Chartres. Nous n'avons plus à décrire que trois scènes relatives à l'histoire de notre saint ; toutes trois se rapportent à son martyre. Voici, d'après le récit que nous suivons, comment l'événement eut lieu.

Voulant se rendre à Paris, Cheron se mit en route avec quelques disciples. Avant de s'éloigner de Chartres, les voyageurs prirent leur repas sur la colline qui domine la vallée de l'Eure ; après quoi, le saint se mit en prières et déclara que le lieu où il venait de s'arrêter devait être celui de sa sépulture. On se remit en marche, mais, après avoir parcouru six milles, la petite troupe fut assaillie par une bande de brigands. Le saint ordonna à ses disciples de se cacher dans la forêt qui couvrait alors la région ; lui-même fut bientôt saisi par les voleurs qui le croyaient porteur de la bourse commune. Son trésor ne consistait qu'en un sol ; aussi les agresseurs, pour se venger de leur déception, décidèrent-ils de le mettre à mort : ils le décapitèrent. Lorsque le soir fut venu, les compagnons du saint entendirent la voix de leur maître qui leur commandait de se rendre au lieu désigné pour sa sépulture. Ils y allèrent, et trouvèrent son corps prosterné, comme si le saint était encore en prière ; la tête était posée sur le bras droit. Ils ensevelirent avec respect les restes vénérés ; et bientôt le tombeau de Cheron devint célèbre par les guérisons qui s'y opérèrent.

Tel est, dans sa simplicité, le récit de nos lectionnaires. L'artiste y a adjoint quelques traits dont nous trouverons ailleurs l'origine.

Voici d'abord la scène du meurtre (11). A genoux, le saint attend le coup fatal. Il est assailli par trois hommes : l'un va le frapper d'un grand coup d'épée ; un autre lève un poignard sur sa tête ; le dernier est en train de dégainer. Un arbre rappelle la forêt, théâtre du crime.

A côté (12), voici une scène qui n'est pas mentionnée dans la *passion* : le saint, debout, tient sa tête dans ses mains ; il marche entre deux anges dont l'un le conduit et l'autre l'encense.

Il est à remarquer que l'auteur de la *passion* dit seulement que le corps du saint fut trouvé, le soir, à la place où s'éleva plus tard le tombeau ; il ne dit pas si ce corps s'était rendu de lui-même à l'endroit indiqué, ou s'il y avait été transporté par le ministère des anges ou autrement. Ce fut la première supposition qui fut admise : on enrichit l'histoire de saint Cheron d'un trait emprunté à la légende de saint Denis de Paris. La chose était certainement admise, et peut-être depuis longtemps, à la fin du XII^e^ siècle ou au début du XIII^e^ : on ne toucha pas au vieux récit liturgique ; mais, dans une séquence adamienne en usage autrefois à l'abbaye de Saint-Cheron, il est question du saint martyr « portant sa propre tête dans ses mains »[1]. La scène que nous venons de décrire est à rapprocher de

1. Inimicus nil proficit,
Mortis potestas deficit,
Vita post mortem sufficit,
Vivit corpus exanime ;

celle où l'on voyait saint Denis portant également sa tête, dans un des vitraux du chœur détruits au XVIII[e] siècle[1].

Voici enfin (13) notre saint, S:KARAVN[VS], tenant encore sa tête entre ses mains. S'apprête-t-il à la jeter dans un puits, comme l'a dit l'abbé Bulteau et comme M. F. de Mély l'a répété? Il est auprès d'une sorte de cuve; mais cette cuve n'est pas la margelle d'un puits; il s'en échappe un filet d'eau, c'est donc la vasque d'une fontaine. Nous ne savons où l'abbé Bulteau a trouvé l'interprétation qu'il propose; aucun des documents cités par lui ne rapporte que le saint ait jeté sa tête dans un puits ou une fontaine! Par contre, l'histoire locale garde le souvenir d'une fontaine appelée « fontaine Sainte-Mesme » qui coulait tout près du tombeau du saint, dans la crypte de l'église Saint-Cheron, et fut, jusqu'à la révolution, l'objet d'un pèlerinage très fréquenté à certaines époques[2]. Janvier de Flainville, qui put voir les lieux avant que la révolution ne les eût bouleversés, nous a laissé cette note : « J'ay été aujourd'huy (12 juin 1755) à Saint-Cheron; j'ay vu la fontaine S[te] Même qui est une espèce de puits[3]. » Cette brève description concorde parfaitement avec le témoignage du vitrail. Il existe d'ailleurs d'autres documents iconographiques où la fontaine est représentée d'une manière analogue : d'abord, à la cathédrale, un bas-relief consacré à saint Cheron, sur le pilier supportant l'angle sud-ouest du portail méridional[4]; puis l'ancien sceau de l'abbaye Saint-Cheron, où l'on voit, comme dans le vitrail, une sorte de vasque d'où l'eau s'écoule[5]. De tout cela, nous pouvons conclure que la fontaine n'a été introduite dans la scène que pour la localiser : le saint est arrivé au lieu de sa sépulture. Que l'imagination populaire, prenant pour point de départ les images que nous avons citées, ait cru que le saint avait jeté sa tête dans un puits, c'est après tout possible; mais c'est ce qu'on ne lit, croyons-nous, dans aucun document hagiographique.

Sur la partie de gauche du même panneau, on voit deux anges portant au ciel l'âme du saint.

Les faits représentés dans les médaillons dont se compose le reste du vitrail sont empruntés à un recueil de miracles qui suit la *passion* de saint Cheron dans le plus vieux des lectionnaires chartrains qui nous l'ont conservée[6]. Les sujets appartiennent à trois récits : l'invention et la translation du corps de saint Cheron; le pèlerinage du fils de Clotaire; enfin, la guérison de l'évêque Pappolus.

Une église avait été bâtie au-dessus du tombeau de saint Cheron; l'évêque Pappolus (VI[e] siècle) la fit desservir par des moines. Aucune inscription ne distinguait alors le

Capud deportat proprium,
Collaudans Dei filium.
Post mortem testimonium
Reddit salutis anime.

Séquence *Christo laudes exsolvamus* (Rome, Bibl. Angelica; ms. 435, fol. 45 v°). Cf. Ulysse Chevalier, *Repertorium hymnologicum*, n° 36160.

1. Baie CXXIV.

2. Roulliard, *Parthénie*, II, f. 6 et 164 v°; *Histoire de Saint-Cheron* (ms. 1146), *passim*; recueil de Janvier de Flainville (ms. 1011), *Abbayes*, p. 112 et 123.

3. Ms. 1011, *Abbayes*, p. 123.

4. Face est, à la partie inférieure.

5. Dessiné dans le manuscrit 1146, p. 42, d'après une empreinte de 1570; décrit par Douët d'Arcq, *Collection de sceaux*, n° 8185 (1235); reproduit par Demay, *Le Costume au moyen âge d'après les sceaux*, fig. 488. Le filet d'eau a été pris pour un serpent; cf. S. A. E.-L., *Mém.*, IV, p. 213. Voir aussi la *Revue archéologique*, VI, p. 373.

6. Cf. p. 338, note.

tombeau du saint de ceux qui avaient été érigés tout auprès; aussi hésitait-on à l'identifier. Aper, le premier abbé du monastère, regrettait vivement de ne savoir au juste où reposaient les restes vénérés. Il advint une fois que, l'office fini, il resta après les frères dans l'église, dont les portes étaient closes, priant avec instance le Seigneur de lui faire savoir quel était le tombeau du saint. Un homme d'aspect imposant et vénérable lui apparut alors, et lui désigna, avec un bâton qu'il tenait en main, le sépulcre qu'il désirait tant connaître. Informé de l'événement, Pappolus prescrivit un jeûne, et, quelques jours après, procéda à la translation des précieux restes, qui furent déposés dans un tombeau plus digne d'eux. Beaucoup d'infirmes présents à la cérémonie s'en retournèrent guéris.

Un premier tableau (14) représente la scène de l'apparition. Aper est en prières près d'un tombeau; au-dessus, le saint, dont le buste émerge d'un nuage, touche ce tombeau avec une baguette. On aperçoit, non loin de là, un autel surmonté d'une croix. Le verrier n'a pas oublié non plus, au bas et à gauche, la fontaine Sainte-Mesme, figurée par un filet d'eau sortant d'une vasque. La scène de la translation comprend deux panneaux (15-16) formant un registre. A droite, deux diacres déposent dans un tombeau le corps décapité; l'évêque Pappolus, reconnaissable à sa mitre, préside la cérémonie; un clerc tient la croix auprès de lui. A gauche, nous voyons la foule des infirmes qui furent guéris grâce aux mérites du saint; il y a quatre personnages dont l'un est un petit homme aux jambes torses qui marche avec deux béquilles; deux autres s'appuient sur des bâtons. Ce groupe se tient en dehors de l'église; on voit en effet un arbre au milieu des personnages.

Voici comment le récit de la guérison du fils de Clotaire est rapporté, d'après le recueil de miracles déjà cité, dans une ancienne histoire de l'abbaye de Saint-Cheron rédigée vers le milieu du XVII[e] siècle.

> Un vénérable prestre nommé Léodégésil, aumosnier du roy Clotaire, fut envoié à Tours pour visiter le corps de sainct Martin, à cause qu'un des enfans d'iceluy Clotaire estoit tellement malade que l'on n'en espéroit rien que la mort. Passant par Chartres, estant un peu fatigué, il s'endormit, et comme à demy éveillé il aperceut un homme merveilleusement beau luy demandant le subiect de son voiage. Léodégésil luy dist le tout entièrement; alors S[t] Cheron luy respondit : « Vous faictes bien, mon frère, de faire ce voiage, mais Nostre Seigneur a desià visité l'enfans par son bien aimé S[t] Martin et moy son serviteur. » Léodégésil luy demanda son nom. S[t] Cheron luy répondit : « Je suis citoien romain, ie me nomme Cheron. » Léodégésil fut voir l'enfans, lequel se trouva en plaine santé, suivant la prédiction de nostre S[t] [1].

Ce texte, qui résume fidèlement le récit du recueil de miracles, non seulement ne mentionne pas la présence à Chartres du fils du roi, mais encore l'exclut formellement. L'original est plus précis encore que la traduction : ce ne fut qu'à son retour à la résidence royale que Léodégésile constata la guérison du jeune prince. Eût-on d'ailleurs songé à envoyer en pèlerinage un jeune homme presque mourant?

Une faute cependant s'est glissée dans les manuscrits, dans celui de la bibliothèque de Chartres et dans les trois que citent les Bollandistes : on y lit que Léodégésile se mit en

1. Ms. 1146, f. 7 v°.

route avec le jeune homme en question : « cum *ipso* iuvene », c'est-à-dire avec le fils du roi[1]. Cette mauvaise leçon a induit en erreur l'auteur du programme du vitrail; le verrier en effet a représenté le jeune prince lui-même, avec Léodégésile, au tombeau de saint Cheron[2].

Voici la description des quatre tableaux consacrés à l'événement. (17) Un roi, la couronne sur la tête et le sceptre en main, regarde un jeune homme extrêmement maigre qui lui est amené par deux personnages dont l'un fait un geste de pitié. La tête du roi, refaite dernièrement, en remplace une autre qui n'était pas primitive. Cette composition représente sans doute le jeune prince prenant congé de son père. A côté (18), nous voyons saint Cheron se montrant aux deux pèlerins. Le fils de Clotaire est à genoux près du tombeau; il est désigné par l'inscription : FILIVS REGI; Léodégésile est debout près de lui. Du milieu d'un nuage, saint Cheron, dont on n'aperçoit que le buste, parle aux deux voyageurs. Ici encore, le verrier n'a pas manqué de représenter la fontaine Sainte-Mesme.

En s'éloignant pour quelque temps des gens qui composaient son escorte, Léodégésile leur avait dit de prendre quelque délassement et de laisser les chevaux se reposer : « collegis paululum vel vehiculis reficiendi spatium tribuit. » Ces mots nous ont valu un intéressant tableau de genre qu'on pourrait appeler « le repos des cavaliers » (19). Un écuyer tient un cheval par la bride; près de lui, un autre cheval broute l'herbe qui croît sur le sol; un second serviteur s'occupe d'un faucon qu'il tient sur le poing.

Le dernier tableau relatif à l'événement (20) représente, croyons-nous, le retour des pèlerins. Précédés d'un chien, trois cavaliers s'avancent; l'un d'eux, sans doute le jeune prince, se retourne pour adresser la parole à un personnage à pied.

Les deux dernières scènes, représentées dans les deux panneaux triangulaires de la pointe de la fenêtre, se rapportent à la maladie et à la guérison de Pappolus.

Une église se trouvant dépourvue d'un calice pour la célébration de la messe, le prêtre qui la desservait s'adressa à l'évêque pour obtenir de lui l'objet désiré. N'ayant pas de calice disponible, Pappolus lui en fit remettre un qui appartenait à l'abbaye de Saint-Cheron, promettant de le remplacer par un autre plus précieux; mais il oublia sa promesse. Bientôt, il tomba malade. Sur ces entrefaites, un saint homme qui habitait la ville de Chartres reçut, dans une vision, l'ordre de se présenter devant l'évêque et de l'inviter à restituer l'objet enlevé. Cet homme ne se pressant pas d'obéir, la vision se renouvela; il se décida alors à faire ce qui lui était commandé. Pappolus envoya chercher le calice, le rendit au monastère, et fut guéri.

On voit d'abord (21) un prêtre tenant un calice; il se dirige vers une ville enclose de

1. Les Bollandistes pensent qu'il faut lire : *cum* socio *iuvene*.

2. Une vieille pierre où on lisait les mots *Clotarius rex istam dotavit ecclesiam* passait pour avoir servi de « couverture à un tombeau dans lequel estoit ensépulturé un des enfans de Clotaire, lequel fut enterré à Saint-Cheron à cause qu'un autre de ses enfans, ou le mesme, fut guéry d'une maladie mortelle, passant par Chartres » (ms. 1146, fol. 7). Comme on le voit, ces souvenirs n'étaient pas très précis. La pierre en question se trouvait tout d'abord à la crypte de Saint-Cheron où les huguenots la brisèrent; au XVII^e siècle, elle était placée dans l'église supérieure; elle fut cachée, au XVIII^e, par la boiserie des stalles (*ibid.*, *passim*). Nous en avons retrouvé un important fragment à la cathédrale, dans le comble d'une des chapelles absidales.

murailles. C'est sans doute le desservant rentrant dans le lieu de sa résidence avec le calice qu'il vient d'obtenir. A côté (22), Pappolus, alité, mais reconnaissable à sa mitre, remet le calice à un homme qui étend les mains pour le recevoir : il renvoie le vase sacré à l'église Saint-Cheron.

On peut remarquer que le verrier ne s'est pas astreint scrupuleusement à suivre l'ordre chronologique adopté par le narrateur des miracles. Étant donnée la forme particulière des deux derniers panneaux, on ne peut leur supposer une place autre que celle qu'ils occupent ; la guérison de Pappolus est cependant antérieure à celle du fils de Clotaire.

Le vitrail est composé d'une manière originale : il n'y a pas de mosaïque, mais la partie décorative est faite d'éléments empruntés à l'architecture. Les scènes sont abritées sous des arcades trilobées reposant sur des colonnettes. Les registres comprennent alternativement quatre arcades et deux arcades.

Bien qu'il porte la trace de réparations anciennes plus ou moins heureuses, le vitrail est dans un état de conservation très satisfaisant. Il a subi, en 1922, une restauration générale exécutée dans les ateliers de M. Lorin ; quelques interversions ont été corrigées au moment de la repose. Déjà, en 1915, un panneau (14) avait été remis en plomb. La plupart des autres ont conservé des plombs pouvant dater du XVII[e] siècle.

XLIII

HISTOIRE DES SAINTS SAVINIEN ET POTENTIEN. HISTOIRE D'UNE SAINTE MARTYRE

(Planches en noir CXXVII-CXXX ; fig. 39.)

Ce sont les tisserands qui sont, au moins partiellement, les donateurs de ce vitrail. Une des signatures les représente dans l'exercice de leur profession (1). D'après l'historien de l'industrie chartraine[1], l'ouvrier se sert d'un métier à deux lames actionné par une pédale. Près de lui, un apprenti confectionne un écheveau à l'aide d'un rouet et d'un dévidoir fuselé fait de petites baguettes courbes espacées et montées autour d'un axe.

Dans le tableau qui fait pendant au précédent (2), on voit plusieurs personnes, hommes et femmes, déposant des pièces de monnaie dans un tronc posé sur une sorte d'autel, à l'intérieur d'un édifice. Cette scène indique sans doute, ainsi que l'a conjecturé l'abbé Bulteau, que les tisserands ne sont pas les seuls donateurs du vitrail et que les offrandes des fidèles ont aussi contribué à en faire les frais.

Nous croyons qu'il faut considérer comme une troisième signature une composition

1. Cf. G. Aclocque, *Les Corporations, l'Industrie et le Commerce à Chartres*, pp. 108-110 et 318.

dont le sujet pourrait appartenir à la série des événements représentés dans la partie légendaire du vitrail, mais qui n'y saurait trouver place sans troubler la succession des scènes. Le tableau en question représente uniquement un ouvrier au travail (3). C'est un maçon ; le marteau denté en main, il travaille à la construction d'un édifice sur lequel il est grimpé. On distingue dans cet édifice une façade percée d'une vaste baie à remplage et surmontée d'un pignon dont les rampants sont garnis de crochets ; la présence, sur le seul côté visible de la construction, de deux arcs-boutants superposés indique un monument voûté ; une église bien certainement. Le vitrail étant consacré à saint Savinien, fondateur de l'Église de Sens, de l'édifice spirituel et de l'édifice matériel, il n'est pas étonnant que les ouvriers du bâtiment aient contribué à l'offrir.

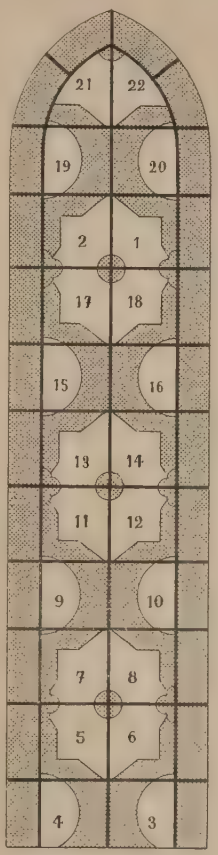


Fig. 39. — Baie XLIII (histoire des saints Savinien et Potentien).

Les noms des saints Savinien et Potentien, écrits au bas de plusieurs panneaux, permettent d'identifier, sans hésitation possible, le sujet traité. Bon nombre de scènes sont facilement reconnaissables. Il en est quelques-unes, malheureusement, dont la signification est moins évidente.

Pintard a vu les panneaux disposés comme ils l'étaient encore en 1918, c'est-à-dire en désordre ; évidemment, ils avaient été déposés pour subir une réparation importante dont ils gardent encore les traces, et avaient été replacés au hasard.

L'ordre établi en 1922 n'est pas absolument satisfaisant ; mais, après avoir envisagé bien des combinaisons, nous croyons qu'il est impossible d'en trouver un meilleur. La difficulté consiste à suivre l'ordre chronologique tout en respectant la composition décorative.

Les quelques lignes consacrées à ce vitrail par l'abbé Bulteau ne nous ont pas été d'un grand secours. D'ordinaire mieux informé, cet auteur n'a pas su mettre la main sur un bon texte qui lui eût permis d'interpréter convenablement les différentes scènes : « Voyez surtout, dit-il, les anciens bréviaires et les différentes histoires de Chartres, parmi les manuscrits de la bibliothèque de la ville. » En y regardant de plus près, il eût pu constater que ces différents documents, loin de rapporter les événements en question d'une manière identique, présentent entre eux de notables divergences.

Conformément à notre habitude de remonter toujours aux sources, nous irons chercher l'explication des scènes du vitrail dans la *passion* des saints Savinien et Potentien, document dont les écrits auxquels l'abbé Bulteau fait allusion ne sont que des résumés plus ou moins fidèles. Nous n'avons aucunement à prendre parti dans les controverses historiques relatives à l'antiquité et à la valeur historique de cette *passion* ; il nous suffit de

constater qu'elle était lue chaque année à l'office des saints martyrs tel qu'on le célébrait à la cathédrale de Chartres au commencement du XIII[e] siècle[1].

Voici, en quelques mots, le résumé de cette *passion*.

Savinien, Potentien, et leur compagnon Altin, étaient au nombre des soixante-douze disciples du Seigneur. Ayant suivi Pierre à Antioche, puis à Rome, ils furent par lui envoyés en Gaule. Ils se fixèrent d'abord dans un faubourg de Sens, où ils convertirent Sérotin et Éodald, qui furent baptisés et ordonnés diacres; leur hôte, Victorin, embrassa aussi la religion chrétienne avec toute sa famille. Accompagnés de leurs deux diacres, les trois missionnaires pénétrèrent à Sens. Sur l'ordre de saint Pierre, qui s'était montré à lui dans une vision, Savinien envoya ses compagnons évangéliser d'autres villes. Altin et Éodald se rendirent successivement à Orléans, à Chartres et à Paris; Potentien et Sérotin allèrent à Troyes. Après avoir prêché l'Évangile, au péril de leur vie, dans les lieux qu'ils avaient parcourus, les quatre missionnaires revinrent à Sens et y travaillèrent, sous la direction de Savinien, à l'établissement de la vraie religion. Savinien et Victorin, ainsi que le fils de ce dernier, furent les premières victimes de la persécution; ils furent décapités par ordre du gouverneur Sévère. Potentien, successeur de Savinien sur le siège de Sens, subit le même supplice, l'année suivante, ainsi que ses compagnons Altin et Éodald.

Remarquons qu'il n'est nullement question, dans le document que nous venons de résumer, d'un séjour à Chartres des saints Savinien et Potentien; c'est seulement à leurs deux disciples saint Altin et saint Éodald qu'est attribuée l'évangélisation de la ville de Chartres. Les choses sont racontées de même, en quelques mots, dans les leçons, écrites au XII[e] siècle, de la fête de saint Aignan[2]. Ce n'est que beaucoup plus tard, et, vraisemblablement, à la suite d'une mauvaise interprétation d'un passage peu clair de la *Vieille Chronique*[3] (1389), que l'on crut à la venue à Chartres soit de saint Potentien, qui aurait accompagné les deux missionnaires nommés dans la *passion*, soit même de saint Savinien[4].

Il ne faut donc pas nous attendre à trouver dans le vitrail que nous allons étudier des scènes se rapportant à l'évangélisation du pays chartrain par saint Savinien ou saint Potentien.

Après ces observations, essayons d'identifier les sujets traités par l'artiste.

(4) Notre-Seigneur Jésus-Christ, reconnaissable à son nimbe crucifère, bénit deux saints agenouillés qui lui sont présentés par un troisième saint debout. Inscription : S. SAVINIANVS. Ce médaillon représente le Christ recevant les saints Savinien et Poten-

1. Lectionnaire chartrain : ms. 500 (XII[e] siècle), fol. 213 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n[os] 7416-7417. Texte publié par l'abbé Hénault dans l'ouvrage intitulé *Origines chrétiennes de la Gaule celtique. Recherches historiques sur la fondation de l'Église de Chartres et des Églises de Sens, de Troyes et d'Orléans* (pp. 222-282).

2. Cf. CLERVAL, *Translationes S. Aniani* (*Analecta Bollandiana*, VII, p. 321-335).

3. Ms. 1027. Texte édité dans le *Cartulaire de N.-D. de Chartres*, I, pp. 1-66. Le passage en question est à la page 41. Cf. Hénault, *op. cit.*, pp. 377-378.

4. Tel est le cas de presque tous nos historiens locaux : Duparc, Roulliard, Souchet, Challine, Pintard. Les manuscrits liturgiques plus récents que le lectionnaire du XII[e] siècle ne font que l'abréger; plus tard, à l'époque des imprimés, la version admise par les historiens a influé sur la rédaction des leçons du bréviaire.

tien au nombre de ses disciples. Le quatrième personnage est probablement saint Pierre.

(5) Un pape, assis sur un trône et coiffé de la tiare conique du XIII^e^ siècle, bénit trois saints à genoux. Inscription : S. SAVINIANVS. Le sujet est facilement identifiable : c'est saint Pierre envoyant, de Rome, les saints Savinien, Potentien et Altin évangéliser les Gaules. L'artiste, évidemment, s'est inspiré du passage suivant de la *passion* :

> Pierre s'entretint encore longtemps avec eux ; puis, après une prière, les mains étendues sur leur tête, il reprit : « Que le Seigneur vous envoie son ange qui vous prépare la voie, comme à Tobie, et vous conduise sur une terre où vos travaux produisent au centuple. » Il les bénit ensuite, leur donna le baiser de paix et les congédia les larmes aux yeux. .

(6) Trois saints, dont l'un montre aux deux autres la porte d'une ville enclose d'une muraille crénelée et flanquée de tours. Inscription : POTENCIANVS. N'est-ce pas l'arrivée des trois missionnaires dans les faubourgs de Sens?

(7) Cette scène se passe dans l'intérieur d'une maison. Trois saints sont assis: l'un d'eux, un livre en main, parle, en accompagnant sa parole du geste, à deux personnages, assis également, dont l'attitude exprime la surprise ou l'admiration. Inscription : S. SAVINIANVS. Nous pensons que l'artiste a représenté les saints missionnaires opérant leurs premières conversions par leurs entretiens avec quelques habitants des faubourgs de Sens.

(8) Voici un double baptême : deux hommes sont dans la cuve baptismale ; l'un de nos trois missionnaires lève la main sur eux ; les deux autres assistent à la scène[1]. Inscription : S. POTENCIANVS. Nous ne pensons pas qu'il s'agisse ici du baptême de Victorin et de son fils ; ce dernier en effet était encore tout jeune — « parvulus » —, tandis que les deux néophytes qui figurent dans le vitrail sont des adultes. Le tableau représente plutôt le baptême de Sérotin et d'Éodald, les premiers convertis des saints missionnaires et, dès ce moment, leurs compagnons d'apostolat.

(9) Ce médaillon représente un saint évêque debout et tenant une croix. Il est auprès d'une double enceinte crénelée dont on voit la porte ; les murs sont marqués de deux grandes croix. F. de Lasteyrie et l'abbé Bulteau ont cru voir là l'un de nos saints consacrant une église, mais cette interprétation est inadmissible. La construction représentée n'est évidemment pas un édifice religieux. Le tableau illustre un passage du document que nous prenons pour guide, où il est dit que saint Savinien, avant de pénétrer dans l'intérieur de la ville de Sens, en marqua les murs du signe de la croix : « maximis in silicibus exarando sculpsit sacra crucis signacula. » Ce fut, pour ainsi dire, la prise de possession par Savinien de la ville dont il devait être l'évêque ; aussi est-il représenté ici, pour la première fois, avec les insignes pontificaux.

(10) Scène de prédication. — Du haut d'une estrade, un saint adresse la parole à plusieurs personnes ; trois autres saints se tiennent auprès de lui sur l'estrade. C'est

1. Même sujet, sans inscription, dans un vitrail de Sens, très incomplet, consacré également aux saints Savinien et Potentien.

probablement la prédication de la foi chrétienne dans la ville de Sens par saint Savinien et ses compagnons.

(11) Voici une scène facilement identifiable. Revêtu de ses habits pontificaux, un saint évêque repose sur un lit. Deux saints, dont l'un tient une clef, sont debout près de lui et lui parlent. C'est l'apparition à saint Savinien des saints apôtres Pierre et Paul. D'après la *passion*, lorsque saint Savinien envoya de Sens ses disciples évangéliser d'autres villes, il leur tint ce discours :

> « Dans le silence de la nuit dernière, j'ai été frappé d'une vision mystérieuse. Les bienheureux apôtres Pierre et Paul m'ont apparu au milieu d'une brillante lumière, et m'ont appris que, délivrés des liens fragiles de leur corps, ils avaient subi le martyre et jouissaient de la gloire céleste. Ils nous invitent tous à boire avec courage le même calice des épreuves, et nous commandent d'aller enseigner aux autres cités de la Gaule les vérités que nous avons apprises pour les rassembler dans l'unité de la foi chrétienne... Ils veulent que l'on consacre au plus tôt une église en leur honneur[1]..... »

(12) Ce médaillon représente deux saints debout devant un personnage assis et couronné tenant un sceptre en main. Faut-il y reconnaître saint Altin et saint Éodald comparaissant, à Chartres, devant Quirinus? Saint Potentien et saint Sérotin, devant Montan, gouverneur de Troyes? Aucune inscription ne l'indique.

(13) En présence de plusieurs assistants, dont l'un tient un linge blanc qu'il donnera au néophyte, un homme reçoit le baptême, qui lui est administré par un saint accompagné de quatre personnages nimbés. Cette scène rappelle le ministère de saint Savinien à Sens après le retour de ses disciples. « Avec ses compagnons, lit-on dans la *passion*, il attira beaucoup de monde à la grâce du baptême. »

(14) Construction d'un édifice. — Un ouvrier, le marteau en main, travaille à la pose de la corniche; un autre monte à l'échelle portant un fardeau sur l'épaule. Cinq saints regardent les ouvriers. On a sans doute voulu représenter les saints missionnaires faisant élever une des trois églises de Sens dont la fondation est relatée dans la *passion* : les églises Notre-Dame, Saint-Étienne et Saint-Jean-Baptiste.

(15) Cinq personnages nimbés se tiennent auprès d'une ville dont l'un d'eux montre la porte. Cette scène semble bien représenter l'entrée dans la ville de Sens des saints Savinien, Potentien, Altin, Éodald et Sérotin. Elle devrait, semble-t-il, se placer plus bas, à la place de la scène 9, mais cette dernière, dont l'interprétation ne peut être mise en doute, serait à son tour mal placée ici. Nous hésitons donc à indiquer sans crainte d'erreur la place respective des deux panneaux.

(16) Un saint évêque debout; il se retourne pour parler à deux autres saints qui se tiennent derrière lui et fait un geste comme pour leur montrer leur chemin. Inscription : S. POTENCIANVS. Nous n'osons préciser le sens de cette scène. La place que nous lui attribuons, faute de pouvoir lui en trouver une autre, ne permet guère de supposer qu'il s'agisse de saint Savinien envoyant en mission ses disciples Potentien et Sérotin.

1. *Passio*, traduction de l'abbé Hénault.

(17) Deux saints comparaissent devant un magistrat; un troisième personnage nimbé, qui paraît un jeune homme, est maltraité par un ministre. Il faut sans doute voir ici la scène de la condamnation de saint Savinien et de son disciple Victorin : le jeune homme est probablement le fils de ce dernier.

(18) En présence d'un magistrat, un saint martyr est mis à mort. A genoux, les mains jointes, les yeux bandés, il attend le coup fatal. Déjà l'exécuteur brandit son glaive, tandis qu'un autre individu tient dans sa main une tête coupée et sanguinolente. C'est la scène du double martyre de saint Savinien et de Victorin.

Au-dessus de ces deux derniers sujets, se trouve le registre que forment les deux médaillons représentant les donateurs. Il faut avouer que c'est là une place insolite pour des signatures; on ne peut cependant leur en trouver une meilleure : ne pouvant être placés au bas de la verrière, ces médaillons doivent nécessairement s'intercaler parmi les sujets historiques. A la place qu'ils occupent, ils n'interrompent pas la suite des événements représentés; car les trois scènes qui nous restent à décrire n'appartiennent pas à l'histoire des saints Savinien et Potentien.

Voici d'abord (19) une sainte femme apportant de la nourriture à trois saints en prison. A côté (20), cette même sainte, à l'intérieur d'un édifice éclairé par des lampes, retire d'un puits un corps décapité. Enfin, à la pointe de la fenêtre (21-22), elle subit le supplice de la décollation, en présence d'un magistrat qui préside à l'exécution de la sentence [1].

L'abbé Bulteau a cru reconnaître dans ces trois tableaux l'histoire de sainte Modeste, qui forme un épisode de la *passion* des saints Savinien et Potentien; mais cette interprétation, proposée d'ailleurs avec beaucoup de réserve, ne nous paraît pas soutenable. La *passion* rapporte bien que sainte Modeste visitait dans leur prison les apôtres de Chartres, Altin et Éodald, mais, dans le vitrail, les prisonniers sont au nombre de trois. Pintard a cru voir dans le second tableau « des martyrs que l'on jette dans un puits », et l'abbé Bulteau « un saint retirant du puits des Saints-Forts les reliques de sainte Modeste »; mais ces descriptions ne sont nullement conformes à la réalité. Le troisième tableau représente une sainte martyre décollée sur l'ordre d'un magistrat; le texte de la *passion* ne dit pas que tel ait été le genre de mort de Modeste : « quos *gladiis confestim trucidatos* in magnae profunditatis puteo qui situs erat pene Dei genitricis basilicam, cum *necata* virgine asportantes proiecerunt. » Il s'agit plutôt, on le voit, d'un massacre tumultueux que de l'exécution d'une sentence légale.

L'interprétation proposée par Bulteau nous paraît donc inadmissible; nous regrettons de n'en avoir pas trouvé une meilleure.

Le vitrail que nous venons de décrire est d'une belle tonalité; mais le dessin en est parfois négligé. Il porte d'assez nombreuses traces d'anciennes réparations : presque tous les panneaux sont munis de plombs postérieurs au moyen âge, que la dernière restauration,

1. Ces scènes sont à rapprocher de celles qui sont sculptées au-dessous de la statue du porche nord à laquelle on donne actuellement le nom de sainte Modeste. Il est évident que les deux œuvres illustrent la même histoire.

exécutée en 1922 par M. Lorin, a respectés. L'ordre normal des panneaux, profondément modifié avant cette restauration, a été rétabli.

XLIV

GRISAILLE

(Planche en noir CXXXI.)

Comme celles qui occupent les quatre lancettes situées près de l'entrée de la sacristie, cette verrière présente les caractères qui distinguent les plus belles grisailles datant du milieu ou de la seconde moitié du XIII^e siècle. On y trouve les éléments de décoration usuels à cette époque : lacis, végétaux stylisés, touches de couleur, fond en hachures croisées. Les motifs embrassent plusieurs panneaux. Pour rompre la monotonie de la grisaille, l'artiste a eu recours à des filets de couleur : les uns, rectilignes, sont bleus; les autres, courbes, sont rouges.

Quant à la bordure, si elle a la largeur de celles des vitraux légendaires, elle est beaucoup moins riche comme coloris. Le verrier, avec un goût parfait, s'est rendu compte qu'une bordure trop chargée de couleurs aurait, par contraste, fait paraître pauvre la grisaille. Il s'est contenté de décorer le fond rouge de rinceaux blancs, rattachés par des bagues bleues : le bleu apparaît encore dans les filets qui côtoient la bordure[1].

La restauration de la verrière a été faite par M. Lorin en 1923.

XLV

HISTOIRE DE SAINT JULIEN L'HOSPITALIER

(Planches en noir CXXXII-CXXXV; planche coloriée XII; fig. 40.)

Consacré à la curieuse légende de saint Julien l'Hospitalier, ce vitrail est un don des artisans travaillant le bois : charpentiers, charrons, tonneliers, menuisiers. Ils ont sans doute voulu honorer un saint qui avait pratiqué leur métier : nous verrons en effet, dans un des médaillons légendaires, saint Julien élevant, avec l'aide de sa femme, une construction en charpente destinée à recevoir les voyageurs. Ce sont également les mêmes ouvriers qui ont donné le vitrail de Noé : l'intention est identique dans les deux cas[2].

1. Cette bordure a servi de modèle à celle de la verrière blanche placée en 1912 dans le bras septentrional du transept (Baie LVI).

2. Saint Julien l'Hospitalier, honoré surtout par les aubergistes, les jongleurs et les musiciens ambulants, a été parfois choisi pour patron par les charpentiers (Cf. le P. Cahier, *Caractéristiques*, pp. 620 et 646). Près de Chartres, on voyait autrefois sa statue sur la façade de l'ancienne briqueterie du Coudray.

Le premier médaillon (1) représente deux charpentiers travaillant à la construction d'une maison. L'un est à terre; il se tient près d'un établi sur lequel on voit une pièce de bois et divers outils. Il semble adresser la parole à son camarade qui, lui, est grimpé sur le faîte de la construction où il achève la pose de la charpente.

La maison à laquelle ils travaillent mérite d'être examinée avec attention, car elle est d'un type assez peu commun. Les maisons du XIII[e] siècle ne sont pas très rares dans nos vieilles villes, mais elles sont le plus souvent en pierre; ici, la construction est presque entièrement en charpente. Du rez-de-chaussée, bâti en maçonnerie, on ne voit que deux arcades reposant sur des colonnes; la maison comporte donc un porche, au fond duquel s'ouvre sans doute une boutique. Plus haut, la construction est en colombage; la charpente comprend des pièces verticales et horizontales réunies par des croix de Saint-André. Les étages ne surplombent pas le rez-de-chaussée; la façade ne fait saillie qu'à la hauteur du comble.

Du côté opposé (2), deux ouvriers également sont au travail. L'un est un charron: à l'aide d'une hache, il achève une roue. L'autre, un tonnelier, enfonce des cercles autour d'une barrique.

Plus haut (3), nous voyons deux menuisiers dans leur atelier. Chacun d'eux façonne une pièce de bois posée sur un établi. Divers outils sont à leur portée, en particulier des haches, et une scie montée exactement comme celles d'aujourd'hui.

Il est sans doute peu de légendes hagiographiques d'un caractère fabuleux aussi manifeste que celle de saint Julien l'Hospitalier. Julien, « sorte d'Œdipe chrétien[1] », est poussé au parricide par la fatalité: il fait ensuite pénitence d'un double crime qu'il a commis sans l'avoir voulu. Cette légende, d'où l'on ne saurait tirer aucun renseignement topographique ou chronologique[2], sans attache solide avec un jour quelconque du calendrier[3], rappelle, par certains traits, celles de saint Eustache et de saint Christophe, et, malgré quelques détails empruntés aux usages français du moyen âge, elle a, dans son ensemble, une saveur étrangère. On dirait un conte oriental rédigé par un clerc du temps de saint Louis.

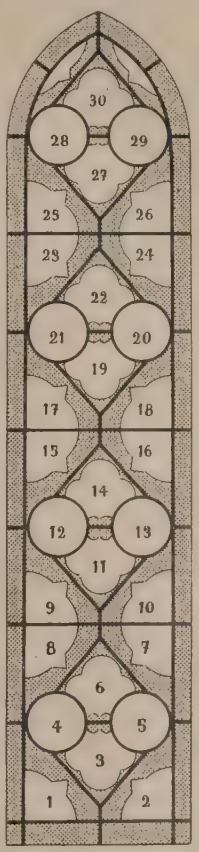


Fig. 40. — Baie XLV (histoire de saint Julien l'Hospitalier).

1. Le P. Cahier, *Caractéristiques*, p. 125.

2. Chose d'autant plus remarquable que les légendes hagiographiques les plus fabuleuses contiennent souvent des indications de ce genre, surtout des indications topographiques dont on a pu souvent vérifier l'exactitude. Une complainte espagnole fait naître Julien à Naples de parents aragonais; mais le caractère de ce document et sa date lui retirent toute valeur historique. Il en est de même de *El animal profeta*, de Lope de Vega (Cf. le P. Cahier, *Caractéristiques*, p. 186).

3. Vincent de Beauvais et Jacques de Voragine racontent la légende de saint Julien l'Hospitalier après avoir parlé de saint Julien du Mans; il n'y a entre leurs narrations d'autre lien que la similitude du nom. De même Durand de Mende, qui a connu la même légende (*Rationale divinorum officiorum*, l. VII, ch. v). La raison qui a déterminé les Bollandistes a mettre notre saint Julien au 29 janvier n'est pas plus fondée; rien ne prouve qu'il faille l'identifier avec le martyr trouvé ce jour-là dans certaines églises. Il y a eu des confusions manifestes

C'est en effet, chose curieuse, à cette époque seulement qu'elle apparaît dans la littérature hagiographique. Les Bollandistes en ont emprunté le texte à saint Antonin[1], mais celui-ci n'a fait que reproduire presque mot pour mot les encyclopédistes du XIIIe siècle, Jacques de Voragine[2] et Vincent de Beauvais[3]. Quelle source ceux-ci avaient-ils consultée? C'est ce qu'on ignore. Ce qui semble certain, c'est que la légende n'appartient pas aux collections de vies de saints contenues dans les vieux lectionnaires. Il n'y en a pas trace dans nos manuscrits chartrains; on ne la trouve pas non plus dans les anciens livres rouennais, bien que la cathédrale de Rouen possède, elle aussi, son vitrail de saint Julien. Et si elle se trouvait dans quelque manuscrit liturgique d'Occident, il est probable qu'elle n'aurait pas échappé aux chercheurs d'inédit. Il y a d'ailleurs un contraste frappant entre la popularité de saint Julien, qui fut, surtout à la fin du moyen âge, le patron d'une foule d'établissements hospitaliers, et la rareté des documents attestant l'existence d'un culte proprement liturgique en son honneur.

A défaut d'un texte plus ancien, nous reproduisons la légende de saint Julien telle que la donne la *Légende dorée*. Nous verrons ensuite, en décrivant notre vitrail, que l'artiste l'a connue sous une autre forme, assez différente.

> Il y eut aussi un autre Julien[4], qui, sans le savoir, tua son père et sa mère. Jeune et de famille noble, il était un jour à la chasse et poursuivait un cerf; tout à coup, poussé par une inspiration divine, l'animal se retourna et lui dit : « Tu me poursuis, toi qui seras un jour le meurtrier de ton père et de ta mère! » A ces mots, Julien fut saisi d'une profonde terreur, et, pour empêcher la réalisation de la parole du cerf, il abandonna tout ce qu'il possédait, et s'expatria. Arrivé dans un pays très éloigné, il s'attacha au service d'un prince et lui témoigna un tel dévouement, tant à la guerre que dans son palais, que ce prince le fit chevalier, lui fit épouser une veuve dont la dot consistait en un château.
>
> Pendant ce temps, les parents de Julien, désolés du départ de leur fils, parcouraient le monde à sa recherche. Ils finirent enfin par arriver à son château. Par hasard, Julien était alors absent; ce fut son épouse qui reçut les étrangers. Leur ayant demandé qui ils étaient, elle comprit à leurs réponses qu'ils n'étaient autres que les parents de son mari; celui-ci, en effet, lui avait fréquemment raconté son histoire. Elle les reçut donc avec bonté, et pour honorer ses beaux-parents, elle leur donna son lit et alla coucher ailleurs.
>
> Le lendemain matin, la châtelaine se rendit à l'église. Pendant qu'elle était absente, Julien

entre les différents saints ayant porté le nom de Julien. Des livres liturgiques du Mans donnent le titre d'*Hospitalier* au premier évêque de cette ville (le P. Cahier, *Caractéristiques*, p. 656); ce titre est au contraire attribué par quelques hagiographes modernes à saint Julien, martyr, époux de sainte Basilisse. A Paris, les musiciens avaient formé, au XIVe siècle, une association sous l'invocation de saint Julien, et possédaient l'église Saint-Julien-des-Ménétriers (F. de Guilhermy, *Description archéologique des monuments de Paris*, p. 229); leur sceau représentait, comme notre vitrail, leur patron passant Jésus-Christ dans une barque (E.-H. Langlois, *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre*, p. 36, note); cependant, au XVIIIe siècle, les « maîtres de violon et de danse célébraient une messe en musique à Saint-Julien-des-Ménétriers le 28 août, en la fête de saint Julien de Brioude » (*Concordance des Bréviaires de Rome et de Paris*, 1740, p. 96).

Quant à l'église Saint-Julien-le-Pauvre, elle eut d'abord, paraît-il, pour seul patron, saint Julien martyr (lequel?), puis, conjointement, saint Julien du Mans, à partir du XIIe siècle; ce qui n'empêchait pas qu'on y voyait un bas-relief représentant saint Julien (l'Hospitalier) passant le Sauveur dans une barque (F. de Guilhermy, *op. cit.*, p. 369-370).

1. *Acta Sanctorum*, Janvier, II, p. 974.
2. *Légende dorée*, XXX, *De sancto Juliano*.
3. *Speculum historiale*, l. IX, ch. 115.
4. L'auteur a parlé d'abord de saint Julien du Mans, de saint Julien de Brioude, et de saint Julien frère de saint Jules. Il parlera ensuite de Julien... l'Apostat!

rentra chez lui et entra dans sa chambre pour éveiller sa femme. Voyant dans le lit deux personnes endormies, il crut la surprendre avec un complice : sans bruit, il dégaina son glaive, et tua les deux personnes qui étaient couchées. Il sortit alors du château, et, rencontrant son épouse qui revenait de l'église, il fut saisi d'étonnement. « Quelles sont donc, lui dit-il, ces deux personnes qui sont couchées dans mon lit? — Ce sont vos parents, répondit-elle; ils vous ont longtemps cherché, et je leur ai donné votre lit. » A ces mots, Julien perdit presque connaissance et pleura amèrement. « Malheureux que je suis! dit-il. Que faire? J'ai tué mes chers parents! Voilà que s'est réalisée la parole du cerf : après avoir tout fait pour éviter le crime prédit, voici que je l'ai commis. Éloigne-toi de moi, ô ma très douce sœur, car désormais je ne prendrai aucun repos avant d'avoir obtenu de Dieu l'assurance de mon pardon. — Non, répondit-elle, frère très aimé, je ne te laisserai pas partir ainsi; j'ai partagé tes joies; je veux aussi partager tes épreuves. »

Ils s'en allèrent alors tous deux au bord d'un grand fleuve dont le passage était dangereux, et y bâtirent un grand hôpital. Là, ils faisaient pénitence, transportaient les voyageurs d'une rive à l'autre, et logeaient tous les pauvres qui se présentaient.

Longtemps après, au milieu d'une froide nuit d'hiver, tandis que Julien, accablé de fatigue, prenait quelque repos, il entendit un appel plaintif : un voyageur demandait à traverser le fleuve. Julien se leva aussitôt, et, voyant que l'étranger était transi de froid, il le conduisit dans sa maison et fit du feu pour le réchauffer. N'y arrivant point, il le mit dans son propre lit, et le couvrit avec soin. Un instant après, le voyageur, qui avait, en arrivant, l'apparence d'un lépreux, brilla d'un éclat éblouissant et monta vers le ciel en disant à son hôte : « Julien, le Seigneur m'a envoyé te dire qu'il avait accepté ta pénitence, et que, toi et ton épouse, vous reposerez bientôt dans le Seigneur. » A ces mots, il disparut. Peu après, accompagné de son épouse, Julien se reposa dans le Seigneur, plein de bonnes œuvres et d'aumônes.

Passons maintenant à la description des médaillons légendaires dont se compose notre vitrail.

(4) Un homme et une femme, sans doute les parents de saint Julien, portent chacun un petit enfant à l'aide d'une sorte d'écharpe passée sur leur épaule. Un jeune garçon, l'aîné de la famille, Julien probablement, se tient entre eux.

(5) Ce même jeune garçon est présenté par ses parents à un personnage. On lit : S. IVLIANVS. Le tableau représente évidemment le jeune Julien entrant au service d'un seigneur.

(6) Le saint — il est ici nimbé pour la première fois — sert à table son maître et l'épouse de celui-ci.

(7) Julien est à genoux devant son maître qui lui tend un sceptre. D'après l'abbé Bulteau, il est créé chevalier; mais a-t-on jamais créé des chevaliers en leur remettant un sceptre? Nous croyons plutôt qu'il reçoit de son maître l'investiture de quelque seigneurie.

(8) Le maître de Julien est sur le point de mourir. Un prêtre lui présente le saint viatique, tandis que le jeune saint lui soutient la tête. La femme du moribond se lamente; un clerc tient l'orceau et l'ampoule contenant l'huile des infirmes.

(9) Le mort est étendu sur son lit; sa veuve, Julien et une autre personne se tiennent près de lui.

(10) Mariage de saint Julien. — En présence d'un prêtre qui leur joint les mains, et de deux témoins, les époux échangent leur consentement.

(11) Le verrier a représenté ici le repas des noces. Le saint est à table avec sa femme, un valet les sert, et un ménétrier joue de la viole.

(12) Saint Julien, en costume de guerre, chevauche avec plusieurs compagnons d'armes.

(13) Avec ses compagnons, Julien livre une bataille. Les ennemis sont en déroute et s'enfuient à toute bride. A la lance de Julien est attaché un gonfanon rouge à deux pointes.

(14) Suivi d'un de ses compagnons, Julien se présente à la porte d'un château ou d'une ville: un garde lui répond du haut d'une tour. On aperçoit par-dessus l'enceinte la tête d'une autre personne qui se tient à l'intérieur. On distingue fort bien ici l'écu du saint guerrier; il est, dit Pintard, « de sinople au rais fleuronné de six pièces d'argent, à la bande d'or chargée de trois flèches de sable ». Cette description n'est pas absolument exacte; peu importe, d'ailleurs: ce blason est fantaisiste, car nous allons bientôt voir auprès de Julien un écu différent de celui-ci.

(15) Le saint, toujours reconnaissable à son nimbe, dort sous une tente[1]. Son écu, dont le champ est ici de gueules, est suspendu auprès de lui.

(16) Saint Julien, debout près d'un arbre, a revêtu son costume de guerre; son visage est caché derrière la visière de son heaume. Un valet lui présente un cheval blanc. On aperçoit le sommet d'une tente.

(17) Armé et à cheval, le saint arrive devant la porte de son château.

(18) Trouvant deux personnes couchées dans son lit, il les tue en les frappant à coups d'épée.

(19) Julien sort de son château; il rencontre sa femme, qui lui fait connaître sa fatale méprise. Debout devant elle, il essuie la lame de son épée.

(20) Rentré dans sa chambre, il se lamente avec sa femme devant les corps de ses parents.

(21) Sépulture des parents de saint Julien. — On dépose leurs corps dans le tombeau; un prêtre préside la cérémonie à laquelle assiste le saint.

(22) Julien s'exile; il se met en route portant sur son épaule un petit paquet au bout d'un bâton. Sa femme lui déclare qu'elle le suivra.

(23) Julien monte dans une barque; il franchit la passerelle; sa femme est déjà à bord. Le batelier semble adresser la parole à son passager.

(24) Julien se fixe sur la rive d'un fleuve, dans le dessein de secourir les voyageurs. Monté sur une échelle, et aidé de sa femme, qui lui tend une pièce de bois, il bâtit un hôpital dont on voit déjà la porte.

(25) Le saint donne l'hospitalité à deux voyageurs; il tient l'un d'eux par la main pour l'introduire. Sa femme est debout à la porte pour les accueillir.

(26) En présence de son mari, la femme de Julien lave les pieds à trois étrangers.

1. Tête refaite récemment.

(27) Jésus-Christ, suivi d'un ange thuriféraire, se présente sur la rive du fleuve.

(28-29) Saint Julien, l'aviron en main, passe le Sauveur dans sa barque (à droite). Pendant ce temps (à gauche), sa femme, debout près de la porte de l'hôpital, le guide en tenant un flambeau allumé.

(30) Mort de Julien et de sa femme. — Couchés côte à côte, ils s'endorment paisiblement dans le Seigneur. Leurs âmes sont portées au ciel par deux anges.

Le vitrail de la cathédrale de Rouen où est représentée la légende de saint Julien[1] offre les plus grandes analogies avec le nôtre. Il serait fort intéressant d'étudier simultanément ces deux œuvres d'art et de les comparer jusque dans leurs moindres détails, mais une telle étude dépasserait les bornes que nous nous sommes tracées. Nous nous contenterons donc de faire quelques constatations.

Le vitrail de Rouen n'est certainement pas de la même main que le nôtre; le dessin en est beaucoup moins bon. A ne considérer que l'agencement des médaillons et la manière dont ils se combinent avec la mosaïque et l'armature, il rappelle certains de nos vitraux du second atelier.

Mais l'analogie devient frappante si l'on compare les scènes : la plupart sont communes aux deux œuvres. Chacune, il est vrai, possède en propre quelques sujets.

On ne voit qu'à Rouen, par exemple, les parents de Julien à la recherche de leur fils, Julien et sa femme secourant un voyageur auquel ils ont donné un lit, Jésus-Christ parlant au saint et à sa femme après avoir accepté leur hospitalité, enfin, une scène de diablerie dont nous parlerons plus loin. Par contre, le vitrail de Chartres possède plusieurs scènes qu'on ne retrouve pas à Rouen, au nombre desquelles nous citerons le repas de noces, la bataille, les funérailles des parents de Julien, la construction de l'hôpital. Mais, remarquons-le bien, si les deux séries de compositions ne concordent pas entièrement, elles ne se contredisent en rien; tout au contraire, elles se complètent. Il y a même, de part et d'autre, des détails communs tout à fait caractéristiques. Quand son maître reçoit le viatique, Julien, dans les deux vitraux, lui soutient la tête. A Chartres comme à Rouen, lorsqu'il rencontre sa femme revenant de l'église, il fait le geste d'essuyer son épée. La scène du passage du Christ est conçue de même dans les deux verrières : dans un médaillon, on voit la barque voguant sur le fleuve, et, dans un médaillon voisin, on aperçoit la femme de Julien, debout près de la maison, et tenant un flambeau à la main. De telles analogies ne sont pas l'effet du hasard : il faut probablement attribuer les deux vitraux à un même groupe d'artistes, voyageant, non avec des « cartons », car les scènes dont la ressemblance est le plus frappante ne sont pas superposables, ni même semblables, géométriquement parlant, mais avec une sorte de « guide » de la peinture, auquel ils empruntaient leurs sujets, en plus ou moins grand nombre, suivant les circonstances.

En tout cas, à Rouen et à Chartres, c'est sûrement le même texte qui a été illustré. Ce texte différait sur quelques points de celui de la *Légende dorée*.

1. Décrit et gravé dans le *Mémoire sur la peinture sur verre*, de E.-H. Langlois (1823), et dans l'*Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre*, du même auteur (1832).

Le commencement de l'histoire était sans doute tout autre. Il ne comportait pas l'épisode du cerf : les verriers n'auraient pas manqué de reproduire la scène[1]. Le premier médaillon, à Rouen comme à Chartres, représente une famille errante composée du père et de la mère portant chacun un petit enfant, et d'un jeune garçon, qui est sans doute Julien. Ce sont probablement des exilés.

Au lieu de dire, comme Jacques de Voragine, que Julien « était absent par hasard » au moment de l'arrivée de ses parents, le premier narrateur avait inséré dans son texte le récit d'une expédition guerrière où son héros s'était distingué.

D'après les textes que nous avons mentionnés, le voyageur mystérieux qui annonce à Julien que son crime est effacé par sa pénitence est un envoyé de Dieu, un ange, comme le dit formellement saint Antonin. Dans la légende ou le « guide » ayant servi de programme aux deux vitraux, ce voyageur est le Christ lui-même. Et, chose curieuse, l'art reste fidèle à cette tradition, même après la diffusion de la *Légende dorée*; dans l'iconographie, Julien est le « passeur de Jésus-Christ[2] ».

Enfin, le vitrail de Rouen représente un épisode dont il n'est pas question dans les textes aujourd'hui connus. Après avoir reçu la visite du Christ, les saints époux reçoivent celle d'un personnage tout à fait indésirable : le diable se présente à son tour et appelle le passeur; Julien l'admet dans sa barque — saint Martin ne lui avait-il pas fait l'aumône après l'avoir faite à Jésus-Christ[3]? — et le transporte sur l'autre rive. On voit plus loin le grossier voyageur témoigner à sa façon sa reconnaissance envers ses bienfaiteurs en troublant, semble-t-il, leur sommeil.

A l'aide du vitrail de Chartres et de celui de Rouen, on peut donc se faire une idée assez exacte de ce qu'était le texte illustré par les verriers. Peut-être quelque chercheur aura-t-il la bonne fortune de le trouver. Nous pensons que, s'il existe encore, c'est plutôt dans quelque recueil de compositions en langue vulgaire[4] que dans les lectionnaires liturgiques, déjà étudiés sans succès[5].

Notre verrière a été restaurée en 1923 par les soins de M. Lorin. Bien qu'elle porte la trace de réparations faites à diverses époques, elle est dans un excellent état de conservation. On y reconnaît, sans hésitation possible, la main de l'artiste à qui est dû le vitrail de saint Jacques.

1. Langlois (*Mémoire sur la peinture sur verre*, p. 12; *Essai historique et descriptif sur la peinture sur verre*, p. 32) pense que le fait était représenté dans une verrière voisine; c'est là une supposition tout à fait invraisemblable.

2. Cf. le P. Cahier, *Caractéristiques*, p. 125. L'auteur ne fait malheureusement pas connaître ses sources. Nous pouvons citer le sceau des ménétriers de Paris (XIVe siècle?), mentionné par Langlois (*Essai*, p. 36); un ancien bas-relief provenant de Saint-Julien-le-Pauvre (F. de Guilhermy, *Description archéologique des monuments de Paris*, p. 370); le sceau de l'hôpital Saint-Julien de Cambrai (XVIIIe siècle) cité par Demay (*Le Costume au moyen âge d'après les sceaux*, p. 443).

3. Proverbe italien cité par Lecoy de la Marche (*Saint Martin*, en regard de la p. 302).

4. E.-H. Langlois rapporte que « le peuple chante encore la complainte [de saint Julien] avec autant d'intérêt que de plaisir » (*Mémoire*, p. 16; *Essai*, p. 38). Depuis plus d'un siècle que ces lignes sont écrites, le peuple a sans doute oublié la complainte de saint Julien. L'indication donnée par l'auteur n'est pas sans intérêt; il est regrettable qu'il n'ait pas reproduit le texte en question.

5. Ce n'est pas le texte inédit contenu dans le manuscrit Palat. lat. 862 de la bibliothèque vaticane (*Bibl. hagiogr. lat.*, n° 4551) qui a inspiré les verriers du XIIIe siècle; ce texte concorde, pour le fond, avec celui de la *Légende dorée*. Nous sommes très reconnaissant au R. P. Quentin, membre de la commission pontificale pour la revision du texte de la Vulgate, d'avoir bien voulu en faire pour nous l'analyse.

XLVI

HISTOIRE DE L'APOTRE SAINT THOMAS

(Planches en noir CXXXVI-CXXXIX; fig. 41.)

Ce vitrail représente la légende de l'apôtre saint Thomas, dont l'église de Chartres possédait autrefois une relique[1].

Il est facile de reconnaître que la partie inférieure de la verrière a subi un remaniement important à une époque ancienne. Deux petits médaillons, occupant les angles, ont totalement disparu; un troisième a été coupé. Trois panneaux rectangulaires ont remplacé les parties supprimées; l'armature elle-même a été modifiée pour s'adapter à cette transformation.

Les trois panneaux refaits forment un registre au-dessus de la bordure inférieure, qui a été conservée. Celui du milieu seul contient un sujet à personnages. Dans un encadrement cintré à la partie supérieure, le verrier a représenté (1) l'apôtre Thomas touchant la plaie du Christ ressuscité.

Tout le reste de la surface du registre est occupé par une décoration assez riche faite de petits disques bleus tangents les uns aux autres, rehaussés d'un travail au pinceau; chacun des espaces quadrangulaires compris entre ces disques est orné d'une fleur de lis jaune.

L'abbé Bulteau attribue au XIV^e^ siècle la partie du vitrail que nous venons de décrire; sans être inadmissible, cette opinion ne paraît pas très probable. On ne trouve, ni dans la scène représentée, ni dans les décorations, les caractères propres de l'art de cette époque; le remaniement a plutôt été exécuté au cours du XIII^e^ siècle. L'œuvre est, d'ailleurs, assez médiocre.

Le même auteur a prétendu que le vitrail avait été « donné par la famille royale de France[2] »; cette opinion nous paraît encore moins fondée que la précédente. On y voit bien des fleurs de lis, mais seulement dans la partie refaite. Rien ne prouve que cette partie elle-même soit due aux libéralités de la maison de France : évidemment, les fleurs de lis n'y figurent que comme motif de décoration. Si elles avaient eu une signification héraldique, elles auraient été disposées en semis sur un champ d'azur uni.

Pourquoi le bas du vitrail a-t-il été ainsi remanié? Nous l'ignorons. La modification analogue subie, au XIII^e^ siècle, par le vitrail de saint Apollinaire a été motivée par l'érection d'un autel. Ici, l'on ne peut guère supposer chose semblable. L'autel voisin était dédié à

1. Cf. ms. 1058, p. 320; L. MERLET, *Catalogue des reliques et joyaux de N.-D. de Chartres*, p. 96; F. DE MÉLY, *Le Trésor de Chartres*, pp. XIX, 54, 100.

2. *Petite Monographie*, p. 125.

saint Julien, et l'on ne voit pas qu'une fondation en l'honneur de saint Thomas y ait été attachée.

Quoi qu'il en soit, on ne peut que regretter le remaniement subi par la verrière. Ce travail nous a valu, il est vrai, une représentation de la scène la plus authentique de la vie de l'apôtre; mais il a détruit l'unité de la composition et a entraîné la disparition de deux médaillons qui étaient probablement des signatures.

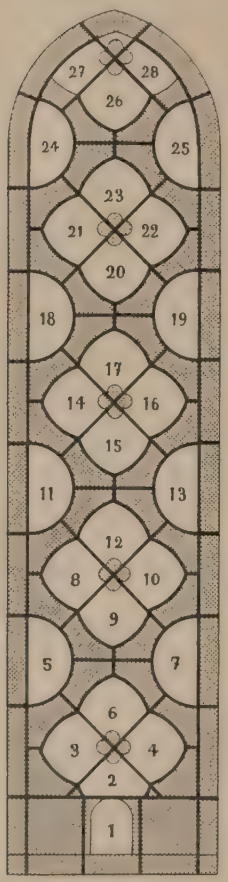


Fig. 41. — Baie XLVI (histoire de l'apôtre saint Thomas).

La légende de saint Thomas n'est qu'un roman gnostique, dépourvu de toute autorité, et déjà rejeté par saint Augustin[1]. Elle n'en fut pas moins répandue au moyen âge ; beaucoup d'églises semblent l'avoir admise dans leurs lectionnaires, et les œuvres d'art qu'elle a inspirées ne sont pas très rares.

La liturgie chartraine du XIII^e^ siècle comportait la lecture d'un récit abrégé de cette légende[2], rédigé, dit son auteur, d'après un original dont l'authenticité avait des contradicteurs. Ce n'est pas ce texte abrégé qu'a illustré l'auteur du vitrail, mais un autre texte, plus développé, et même assez différent pour le fond[3]. Ce fait semble bien indiquer que le « guide » utilisé par l'artiste n'a pas été écrit à Chartres[4].

A l'aide de ce texte, nous allons entreprendre la description de notre verrière.

Le premier médaillon appartenant à l'histoire de saint Thomas (2) est incomplet de la moitié inférieure; le sujet est cependant facilement reconnaissable ; on y voit, entre deux arbres, Notre-Seigneur conversant avec son apôtre. La scène se passe à Césarée : Jésus s'est montré à Thomas et lui annonce qu'il devra porter l'Évangile dans les Indes ; Thomas répond : « Envoie-moi où tu voudras, sauf dans les Indes... cependant, tu es le maître, que ta volonté soit faite. »

Sur ces entrefaites, un homme descendit d'un vaisseau qui venait d'aborder à Césarée; cet homme était un intendant du roi des Indes, nommé Abbanès. Il avait été chargé par son maître de ramener de Syrie un architecte capable de bâtir un palais magnifique, tel que ceux qu'élevaient les Romains. « Voici mon serviteur, dit le Christ ; il s'entend parfaitement en architecture ; tu me le renverras quand il aura terminé ses travaux. » Thomas s'embarqua donc avec Abbanès.

1. *Contra Faustum*, XXII, 79.

2. Lectionnaires chartrains : mss 507 (X^e^ siècle), fol. 374 ; 500 (XII^e^ siècle), fol. 12 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 8140.

3. Édité par Mombritius, II, p. 606. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 8136. C'est le texte résumé par Jacques de Voragine.

4. Le verrier de Bourges a suivi le même texte que le nôtre ; les deux œuvres sont cependant assez différentes pour ne pouvoir être attribuées à un même atelier.

L'artiste, ayant à illustrer cet épisode, nous a d'abord montré (3) le Christ présentant son apôtre à l'envoyé du roi des Indes; à côté (4), on voit le saint et son compagnon pendant leur traversée. Tous deux sont dans un bateau à voile dont le mât porte une croix au sommet; le pilote, un aviron à la main, est assis à l'arrière.

Au bout de sept jours, les voyageurs firent escale dans une ville, appelée Andropolis, dont le roi célébrait les noces de sa fille. Tout le monde étant convié au festin, ils s'y rendirent, et, en leur qualité d'étrangers, ne passèrent pas inaperçus. Pendant le repas, une chanteuse se faisait entendre; ayant vu que Thomas s'abstenait de certains mets, elle comprit qu'il était israélite, comme elle l'était elle-même, et chanta dans sa langue : « Il n'y a qu'un Dieu, celui des Hébreux; c'est lui qui a tout créé, le ciel et la terre; c'est lui qui a établi les mers. » L'apôtre prit plaisir à ces paroles et les fit répéter. Mais, voyant qu'il ne mangeait pas, l'échanson lui donna un soufflet. « Mieux vaut pour toi être châtié dans ce monde que dans l'autre, lui dit Thomas. Avant que je me lève de table, ta main, qui m'a frappé, sera apportée ici même par les chiens. » L'échanson sortit pour aller puiser de l'eau à la fontaine; un lion le tua et but son sang. Les chiens se disputèrent ses restes, et l'un d'eux entra dans la salle du festin tenant dans sa gueule la main du malheureux.

Trois tableaux sont consacrés à l'illustration de cet étrange récit. Nous voyons d'abord (5) le saint, avec son guide, descendant du bateau dont la voile est pliée. A côté (6), nous assistons au festin. L'artiste a réduit sa composition à l'essentiel : trois personnes sont assises; le roi est à une extrémité de la table; l'apôtre est à l'autre extrémité. Il est frappé au visage par un homme qui porte un hanap couvert. Un chien tient dans sa gueule la main de l'échanson; l'artiste a donc réuni deux moments successifs d'un même épisode[1]. A côté (7), nous voyons ce qui s'est passé durant l'intervalle : l'échanson allant à la fontaine est dévoré par un lion. Un chien, le même chien jaune que dans la salle du festin, s'empare de la main de l'échanson.

Notre verrier n'a pas représenté la fin de l'histoire des époux et du roi leur père; il a passé immédiatement à l'épisode de la construction du palais du roi Gundophorus. Nous résumons le récit.

Présenté au roi par Abbanès, Thomas traça immédiatement le plan d'un magnifique palais, dont le texte nous fait connaître la curieuse distribution. Gundophorus, charmé d'avoir trouvé un architecte aussi habile, remit à Thomas d'immenses sommes d'argent, et partit en voyage. Mais la construction rêvée par l'apôtre n'était pas telle que le croyait le roi : Thomas pensait à l'Église, faite de pierres vivantes. A peine Gundophorus fut-il parti que son architecte se mit à parcourir le pays, annonçant la parole de Dieu, distribuant aux pauvres les trésors qui lui avaient été confiés, et élevant des églises. Au bout de deux ans, le roi revint, espérant trouver son palais achevé. Quand il apprit ce qui s'était passé, il fit jeter en prison Thomas et Abbanès, en leur annonçant qu'il les ferait brûler vifs après les avoir fait écorcher. La mort inopinée de Gad, frère du roi,

1. Même sujet dans une peinture du manuscrit 340 de la bibliothèque de l'Arsenal (XIV^e siècle)

retarda l'exécution de la sentence. Tandis qu'on s'apprêtait à déposer le corps du défunt, quatre jours après sa mort, dans un magnifique sarcophage de porphyre, le jeune prince revint à la vie. « Cet homme que tu veux faire mourir, dit-il à son frère, est un ami de Dieu. Mon âme revient du ciel où les anges l'ont accompagnée. J'ai vu le palais que Thomas t'a fait élever; il est tel que tu le voulais, mais entièrement bâti de pierres précieuses. « Ce palais était à ton frère, m'ont dit les anges; mais ton frère n'est pas digne de le « posséder. Nous allons prier le Seigneur de te ressusciter, afin que tu puisses retourner « sur terre et le lui acheter. »

Gad se rendit alors à la prison de l'apôtre, le pria de pardonner à son frère, et le fit mettre en liberté. Gundophorus, rencontrant alors Thomas, se prosterna devant lui. « Je ne veux pas vendre mon palais, dit le roi à Gad. Thomas peut t'en faire un autre; d'ailleurs, le mien est assez vaste pour que nous y habitions tous deux. — Ne vous mettez point en peine, dit l'apôtre. Il y a dans le ciel d'innombrables palais préparés depuis le commencement du monde. Vos richesses peuvent vous y précéder; elles ne peuvent pas vous y suivre. Envoyez-les donc devant vous en les distribuant à tous ceux qui sont dans le besoin... »

Dans le premier des tableaux qui illustrent cet épisode (8), nous voyons le saint présenté au roi par Abbanès qui fléchit le genou. A côté (9), le roi montre à son architecte des pièces d'argent contenues dans un coffre ouvert, et un monceau de pièces d'or. Le médaillon voisin (10) représente le départ de Gundophorus; le roi est suivi d'un serviteur à cheval, qui tient un faucon sur son poing.

Voici maintenant comment le verrier a représenté les occupations de Thomas en l'absence de Gundophorus : d'abord (11), accompagné d'un serviteur qui tient une corbeille, il distribue des pains aux indigents; ensuite (12), nous le voyons diriger la construction d'une église. Le monument s'achève; plusieurs ouvriers posent les assises supérieures; deux manœuvres transportent sur une civière une pierre taillée.

Le roi est revenu de voyage (13); il fait mettre l'apôtre en prison par un individu qui le frappe.

L'épisode de la mort de Gad et de son court séjour dans l'autre monde a fourni le sujet de deux tableaux. Dans le premier (14), nous voyons le prince expirant en présence de trois personnes qui manifestent leur affliction; son âme sort de sa bouche et un ange la reçoit. Le second tableau (15) est fort curieux : un ange montre à un personnage qui donne des signes d'une vive admiration un singulier édifice à plusieurs étages. Cet édifice comprend une substruction faite de quelques colonnes; puis trois étages semblables, comprenant chacun trois colonnes supportant une architrave. Il y a donc six entre-colonnements. Dans chacun apparaît un homme nu, couronné, dont on n'aperçoit que la partie supérieure du corps. Parmi ces personnages, les uns joignent les mains, les autres étendent les bras comme des orantes. Bulteau voit là Thomas « délivré de prison » tandis que « six autres prisonniers sont derrière les barreaux » : interprétation inadmissible. Thomas n'est pas là : le personnage nimbé est un ange ; et jamais les prisons ne sont ainsi

représentées. Le sujet est celui-ci : l'ange montre à Gad un palais céleste. On se demande seulement pourquoi ce palais, qui, semble-t-il, est destiné à Gad, est déjà habité. Peut-être l'auteur du programme a-t-il moins pensé au palais des rois des Indes qu'à la maison du Père céleste où « beaucoup de demeures[1] » sont préparées pour les élus.

Voici, enfin (16), l'entretien de l'apôtre avec Gundophorus et son frère Gad.

La renommée de Thomas s'était répandue dans tout le pays ; de partout on lui amenait les malades pour qu'il les guérît ; on le prenait même pour un dieu, et l'on voulait lui offrir des sacrifices. Il demanda alors au roi de convoquer toute la population de la province. Faute de local assez vaste, la réunion eut lieu en pleine campagne. Thomas fit rassembler les divers infirmes et pria pour eux ; aussitôt, une lumière semblable à celle de la foudre descendit du ciel, et les infirmes furent guéris. L'apôtre instruisit alors toute cette multitude, et, le dimanche suivant, il baptisa neuf mille hommes, sans compter les femmes et les enfants.

Cette prédication extraordinaire a fourni le sujet d'un tableau (17). Les moyens réduits dont disposait l'artiste ne lui ont pas permis de rendre la grandeur de la scène. Debout près d'un arbre, l'apôtre parle ; plusieurs hommes sont à genoux devant lui, parmi lesquels on remarque le roi Gundophorus, reconnaissable à sa couronne. Des rayons rouges tombent d'un nuage sur l'auditoire.

Les derniers médaillons relatifs à la vie du saint nous le montrent subissant diverses persécutions, et, finalement, le martyre.

Après la conversion du royaume de Gundophorus, l'apôtre Thomas se rendit dans une autre région, où sa prédication lui attira l'hostilité du roi Mygdeüs. On le fit d'abord marcher sur des plaques de fer incandescentes ; mais une eau miraculeuse jaillit, qui refroidit leur ardeur. On le mit ensuite dans la fournaise des thermes ; mais le feu s'éteignit.

Mygdeüs commanda à l'apôtre de se rendre au temple du Soleil pour adorer l'idole qui le représentait. « Ton Dieu, que les Juifs ont crucifié, dit le roi, aurait-il le pouvoir de renverser ce Soleil ? — Veux-tu tenter l'expérience ? répondit l'apôtre. Si mon Dieu ne renverse pas l'idole, je suis prêt à sacrifier devant elle. » Arrivé en présence du simulacre, Thomas parla ainsi : « Démon qui habites dans cette idole, et qui trompes les hommes par tes réponses mensongères, je t'ordonne, au nom du Christ, de te montrer, et de faire ce que je te commanderai. » Le démon se montra ; mais seul l'apôtre pouvait le voir. « Dès que je t'en donnerai l'ordre, dit Thomas, tu briseras l'idole, mais tu ne feras aucun mal aux hommes qui sont ici présents. » Thomas se mit à genoux. « J'adore, dit-il, mais non une idole ; j'adore, mais non du métal ; j'adore, mais non un simulacre. J'adore mon Dieu Jésus-Christ, au nom de qui je te commande, démon, de briser la statue dans laquelle tu te caches. » Aussitôt, l'idole se liquéfia « comme la cire devant le feu ». Furieux, le pontife du temple saisit un glaive et en transperça l'apôtre, en disant : « Je venge l'injure faite à mon dieu ! »

1. S. Jean, XIV, 2.

Le verrier a suivi fidèlement le récit.

Nous voyons d'abord (18) le saint apôtre, vêtu seulement de braies, accompagné de deux bourreaux qui, sans doute, s'apprêtent à le faire marcher sur les fers rouges. Du côté opposé (19), on le pousse, en le frappant, dans une fournaise ardente. Ce panneau porte la trace d'anciennes réparations grossièrement faites : la figure de l'apôtre, particulièrement, a souffert.

Trois tableaux nous font assister au martyre de saint Thomas. Le voici (20) en présence de la statue du Soleil, que le roi lui montre d'un geste impératif ; deux autres hommes sont présents. Abritée sous une sorte de ciborium, l'idole est posée sur une table que supportent des colonnes. Voici la destruction du simulacre (21) : l'apôtre s'est agenouillé et a commandé au démon de renverser la statue ; celle-ci fléchit et va tomber. Perché sur elle, le diable secoue les colonnes de l'édicule qui s'écroule. Le roi et un autre personnage sont saisis de terreur. Voici la mort de saint Thomas (22) : le prêtre du Soleil le frappe au visage d'un coup d'épée ; une main divine se montre dans le ciel [1].

> Le corps du saint apôtre fut transporté dans une église avec les honneurs qui lui étaient dus, au chant des cantiques et des hymnes, et enseveli avec des aromates précieux. Des miracles se produisirent au lieu où il reposait : les démoniaques y étaient délivrés, et les malades y trouvaient la guérison. Plus tard, lorsque l'empereur Alexandre revint victorieux de sa guerre contre Xerxès, roi de Perse, les Syriens le prièrent de réclamer le corps de saint Thomas aux gouverneurs de l'Inde, désirant conserver dans leur pays ces restes précieux. C'est ainsi que le corps de l'apôtre fut transféré, de l'Inde, dans la ville d'Édesse. C'est là qu'il repose, dans un sarcophage d'argent suspendu à des chaînes d'argent.....

Un médaillon (23) représente la sépulture de l'apôtre. Deux fidèles déposent son corps dans un tombeau supporté par des colonnettes reliées par de petits arcs ; un autre personnage assiste à la scène.

Plus haut se trouvent deux compositions (24 et 25) dont il est difficile, à première vue, de préciser la signification. Chacune d'elles comprend trois personnages ; la plupart regardent en haut, du côté de la bordure. Ils « regardent le ciel », dit l'abbé Bulteau. Singulière explication ! Nous pensons que les deux panneaux ont été peints, par erreur, du côté qui était destiné à être au dehors. En les supposant retournés, on s'explique parfaitement l'attitude des personnages ; ils regardent le tombeau de l'apôtre, représenté plus haut.

Voici ce tombeau (26). Assez semblable à un autel, il repose sur de petites arcades. Il est placé dans une basilique dont on aperçoit la porte et deux grands arcs supportés par des colonnes. Sous chacun de ces arcs sont suspendues trois lampes. Cette composition ne correspond pas à la description du tombeau vénéré à Édesse ; l'artiste a probablement voulu représenter le premier tombeau de l'apôtre. En souvenir des miracles qui s'y accom-

1. C'est surtout en étudiant cette scène et les deux précédentes qu'on s'aperçoit que le texte des manuscrits chartrains n'a pu inspirer le verrier. D'après ce texte, le roi, appelé Mesdeüs, après avoir fait venir l'apôtre dans ses états, se brouille avec lui, sans qu'on en voie la raison, et le fait massacrer par des soldats. Il n'est pas question d'idole.

plissaient, il a fait figurer autour du sarcophage plusieurs malades qui dorment, suivant le vieux rite de l'incubation.

Enfin, près de la pointe de la fenêtre (27 et 28), deux anges thuriféraires, dessinés d'après un même carton — celui de droite est gaucher —, rendent hommage aux restes de l'apôtre.

Le vitrail, d'une belle tonalité chaude, et bien conservé, a été restauré en 1923 par les soins de M. Lorin. A cette occasion, l'ordre des panneaux, légèrement troublé, a été rétabli.

XLVII

GRISAILLE. LE MARTYRE DE SAINT LAURENT

(Planches en noir CXL, CXLI et CXLV.)

La grisaille qui occupe cette baie renferme les éléments décoratifs usuels dans les œuvres d'art du même genre et de la même époque : lacis, ornements végétaux, fond de hachures croisées, points et filets de couleur. Les éléments sont combinés avec beaucoup d'adresse ; au lieu de reproduire tous le même dessin, comme ceux des grisailles voisines, les panneaux se réunissent par groupe de neuf ; et de la juxtaposition de ces neuf panneaux résulte un magnifique motif de décoration qui embrasse la largeur de la fenêtre, se répète encore deux fois sans altération, et se reproduit encore une fois, légèrement modifié pour s'adapter à l'arc brisé de la baie. Des filets rouges et bleus en accusent les lignes principales.

La bordure, simple comme il convient, se compose de deux bandes accolées, l'une rouge et l'autre bleue, interrompues par des losanges jaunes. L'effet produit est des plus heureux, quoiqu'il soit obtenu à l'aide de moyens très réduits.

Dans le bas, un petit médaillon circulaire, en couleurs, forme le milieu d'un des disques entrant dans la composition du grand motif de grisaille. Ce médaillon représente le martyre de saint Laurent. Le saint diacre, nimbé, est couché sur le gril, en présence de Dacien qui préside à l'exécution. Deux bourreaux tourmentent le martyr ; l'un appuie sur son corps une sorte de fourche[1] ; l'autre répand sur ses plaies le contenu d'un vase qu'il tient à la main, probablement du sel[2]. Au bas du tableau, on voit deux hommes qui attisent le feu au moyen de soufflets.

Ce médaillon est d'une facture assez ordinaire et paraît avoir subi des réparations à une époque ancienne.

La présence de la scène du martyre de saint Laurent au bas de notre verrière est évi-

1. La *passion* de saint Laurent renfermée dans nos manuscrits liturgiques précise ce détail : « comprimentes cum furcis ferreis ». Lectionnaires chartrains : mss 507 (x^e siècle), fol. 254 ; 500 (xii^e siècle, fol. 141 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n^os 4753 et 4755.

2. Cette particularité, qui n'est pas mentionnée dans notre *passion* de saint Laurent, a pu être empruntée à quelque autre document hagiographique, par exemple à la *passion* de saint Vincent.

demment motivée par ce fait qu'un autel en l'honneur de ce saint s'élevait autrefois tout auprès. Il était en effet, dit Roulliard, « siz en la dicte partie senestre, contre la muraille de l'Eglise d'entre le revestiaire, et la chambre où se rendent les comptes de l'Eglise. Cet autel, poursuit-il, est des dix anciens, qui ont leur revenu en commun...[1] ». Les « dix autels » ayant été fondés antérieurement à l'incendie de 1194, on ne peut tirer du rapprochement que nous avons fait aucun renseignement chronologique : le vitrail n'a pas été posé à l'occasion de l'érection de l'autel ; il est d'une époque beaucoup moins ancienne.

Avant de passer à l'étude d'une autre verriere, nous croyons devoir insister sur le mérite exceptionnel de celle que nous venons de décrire. Elle est, croyons-nous, l'un des plus beaux spécimens de l'art décoratif au XIII[e] siècle. La largeur de son style, le mélange adroit des lignes droites et des lignes courbes, l'emploi très discret, mais très judicieux, de la couleur, en font une œuvre achevée. L'irrégularité du travail elle-même lui communique un charme particulier : le léger flottement des lignes, qui n'ont pas la dureté de celles que l'on obtient à l'aide de la règle et du compas, accuse le travail humain et bannit cette sèche symétrie que l'on regarde parfois comme une perfection, mais que la nature évite avec soin dans ses créations[2].

La restauration de la verrière a été exécutée à Paris, en 1922, dans la maison Gaudin.

XLVIII

GRISAILLE

(Planche en noir CXLII.)

Cette fenêtre est garnie d'une grisaille offrant les mêmes caractères que celles qui l'entourent ; sa décoration se compose de lacis et d'ornements végétaux sur fond de hachures croisées. Chaque panneau est rehaussé, au milieu, d'une touche rouge. Le dessin de tous ces panneaux est identique, mais les lignes sont combinées de manière à se prolonger d'un panneau dans l'autre, ce qui produit le meilleur effet au point de vue décoratif. La bordure est faite de châteaux de Castille jaunes, sur fond rouge, entre deux filets bleus[3].

La verrière a été restaurée en 1922, par M. Gaudin.

1. Parthénie, I, fol. 141 v°.

2. Il suffit, pour s'en convaincre, de comparer notre photographie (pl. CXL) avec la lithographie contenue dans l'ouvrage des PP. Martin et Cahier sur les *Vitraux de Bourges*. Rien de plus froidement correct que cette reproduction, où le dessin a été « régularisé » et « compassé ». Nous avons déjà dit (p. 137) pourquoi la grisaille est d'une facture plus soignée que ses trois voisines.

3. On peut remarquer, en regardant attentivement le haut de ce vitrail, qu'il a été légèrement remanié pour s'adapter à la forme de la fenêtre qu'il occupe. La courbe de l'armature et de la bordure, à la naissance du cintre, ne correspond pas à celle de la fenêtre ; la bordure se continue au-dessus avec un centre différent. Le champ de la verrière a été rallongé ; la partie ajoutée, quoique du même travail que le reste, n'a pas pris la même patine.

L'hypothèse du transport de cette grisaille d'une fenêtre dans une autre nous semble peu probable ; nous croyons plutôt que les mesures ont été d'abord mal prises. D'autres fenêtres présentent, quoique d'une manière

XLIX

LE CHRIST BÉNISSANT

(Planche en noir CXLV.)

L'image du Sauveur, assis, tenant le monde et bénissant, occupe le disque central de cette petite rose. Dans les quatre lobes qui entourent ce disque, on voit deux anges tenant des sceptres et deux anges thuriféraires. Des ornements garnissent les écoinçons. La restauration a été faite par M. Gaudin, en 1922.

L

GRISAILLE

(Planche en noir CXLIII.)

Cette grisaille est d'un travail tout à fait analogue à celui de la verrière qui occupe l'autre baie de la même travée. Le motif de décoration, composé de lacis et d'ornements végétaux, se répète dans tous les panneaux. Au milieu de chacun se trouve un petit disque rouge chargé d'un château de Castille jaune.

La bordure, d'un dessin très simple, est faite de feuilles alternativement jaunes et vertes, sur fond rouge, entre deux filets bleus.

La verrière a été restaurée en 1922 par M. Gaudin.

LI

GRISAILLE

(Planche en noir CXLIV.)

Cette grisaille est un bon spécimen de l'art décoratif du milieu ou de la seconde moitié du XIII^e^ siècle. Comme celles qui l'avoisinent, elle est ornée de lacis soulignés d'un côté par

moins frappante, la même particularité. Nous pensons qu'il est imprudent de se baser sur des particularités de ce genre pour conclure qu'une verrière a été faite hors du lieu auquel elle était destinée. Ces négligences d'exécution se rencontrent même là où il y a eu sûrement, comme à Chartres, un atelier de peintres-verriers.

le trait du plomb, et de formes empruntées au règne végétal, mais trop stylisées pour prétendre à l'imitation d'une plante déterminée. Le tout se détache sur un fond assombri par des hachures croisées faisant l'effet d'un glacis. Le milieu de chaque panneau est relevé par un ornement rouge ou bleu, en forme d'étoile à quatre pointes. La bordure est simple et d'un bon effet.

La restauration de cette grisaille a été faite par M. Gaudin, en 1922.

LII

LE CHRIST BÉNISSANT

(Planche en noir CXLV.)

Cette petite rose comprend un disque central et quatre lobes, occupés par des sujets ; le reste de la surface est décoré d'ornements végétaux.

Au milieu, on voit l'image du Christ, assis et bénissant. Deux chandeliers sont posés à ses côtés, l'*alpha* et l'*oméga* sont suspendus à droite et à gauche de son visage.

Dans les lobes, l'artiste a représenté les quatre animaux symboliques figurant les évangélistes : l'homme (en haut), le lion (à gauche du spectateur), le bœuf (en bas) et l'aigle (à gauche).

Cette rose a été remise en place en 1922, après avoir été restaurée par M. Gaudin.

LIII

MIRACLE DE SAINT NICOLAS

(Planches en noir CXLVI et CXLVII; fig. 42.)

Les panneaux placés à la partie inférieure de ce vitrail sont malheureusement assez difficiles à étudier; peu éclairés, en raison de la place occupée par la fenêtre, au fond d'une sorte d'impasse resserrée entre le transept et le couloir donnant accès à la sacristie, ils sont, de plus, en partie masqués par les boiseries qui entourent la statue de Notre-Dame du Pilier.

Conformément à l'usage, ces panneaux renferment des signatures. Dans l'un, à gauche du spectateur (1), on voit un ecclésiastique, vêtu d'une chape brune, à genoux devant une statue de la Vierge. Cette statue, placée à l'intérieur d'une sorte d'armoire ou de triptyque dont les volets sont ouverts, surmonte une table posée sur des colonnettes; il paraît évident que l'artiste a entendu représenter un autel dépouillé de ses nappes.

Marie tient l'enfant Jésus sur ses genoux ; de la main droite, elle élève un objet indéfinissable, un fruit peut-être. L'image, peinte en grisaille sur verre incolore, paraît bien avoir été refaite au XIV^e^ siècle. Elle est à rapprocher de plusieurs autres, et, comme elles, doit figurer la statue vénérée autrefois à Chartres par les pèlerins[1]. Notons qu'à l'arrière-plan sont des colonnes supportant des arcades dans lesquelles sont suspendues des lampes, ce qui situe le sujet à l'intérieur d'une église.

Une inscription court au-dessus du personnage agenouillé ; elle est ainsi conçue :

STEPH[ANVS]:CARDINALIS:DEDIT:
ACVTREA:[2]

« Stephanus Cardinalis dedit hanc vitream. »

Du côté opposé (2), le verrier a représenté deux personnes, un homme et une femme, devant une image de la Vierge semblable à celle que nous venons de décrire, mais peinte sur verre jaune, et paraissant également avoir été refaite.

Ceux qui les premiers ont tenté d'identifier les donateurs du vitrail ont été induits en erreur par de mauvaises lectures de l'inscription. Pintard a lu : « Thomas cardinalis... », et Gilbert s'est fait l'écho de sa méprise ; il n'en a pas fallu davantage pour que Lejeune identifiât l'ecclésiastique prosterné devant la Vierge avec « Thomas de Capoue, prêtre-cardinal de Sainte-Sabine, légat en Lombardie, mort en 1243[3] ». F. de Lasteyrie, ayant lu : « REG.... CARDINALIS... », a songé à l'archevêque de Rouen Eudes Rigaud. On trouve dans l'étude de Benoît sur les vitraux de Chartres, parue dans l'*Annuaire* d'Eure-et-Loir pour 1845, une leçon encore incomplète, mais plus près de la vérité : « ...CPH^s^ CARDINALIS... » L'auteur s'abstient avec prudence de proposer une identification.

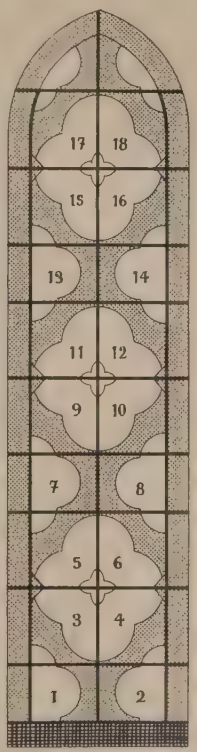


Fig. 42. — Baie LIII (miracle de saint Nicolas).

Le premier, l'abbé Bulteau a su lire le nom du donateur ; il le transcrit ainsi : « STEPH : CARDINALIS... ». Il ne manque à cette lecture, pour être exacte, qu'un signe d'abréviation. Dans sa *Description,* le même auteur écrit que le vitrail a été donné par « le cardinal Étienne, évêque de Palestrine, vers 1240 » ; puis, revenant sur sa première opinion, il identifie, dans ses ouvrages plus récents, le donateur avec « Étienne de Langton, archevêque de Cantorbéry[4] ».

Les choses en étaient là lorsqu'une controverse entre deux érudits mit la vérité en lumière.

1. Cf. pp. 192, 263, 301 ; voir aussi la notice concernant la verrière de la baie LIV.

2. N'ayant pu voir de tout près le panneau, nous n'osons garantir l'exactitude de notre transcription jusque dans les moindres détails.

3. Ms. 1178.

4. *Petite Monographie* (1872), p. 124 ; *Monographie*, I (1887), p. 121.

Reprenant la première supposition de l'abbé Bulteau, M. F. de Mély crut reconnaître dans le vitrail le portrait du « cardinal Étienne de Vancza, archevêque de Strigonie ». Il émit pour la première fois cette opinion dans son *Étude iconographique* publiée dans la *Revue de l'art chrétien* (1888); il l'exposa en l'appuyant de preuves plus ou moins plausibles dans une communication lue à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres (1889), et dans une étude sur *Le cardinal Étienne de Vancza*, qui parut, comme la première, dans la *Revue de l'art chrétien*.

L'argumentation de M. de Mély peut être ainsi résumée : 1° le mot *cardinalis* désigne évidemment un « cardinal »; 2° le vitrail est postérieur à 1250. Il faut donc chercher le donateur parmi les cardinaux ayant vécu dans la deuxième moitié du XIII^e^ siècle et ayant porté le nom d'Étienne. On n'en trouve qu'un : le cardinal Étienne de Vancza; c'est donc lui le donateur.

Dans un mémoire qui fut publié par la Société archéologique d'Eure-et-Loir, M. l'abbé Clerval contesta la justesse de cette conclusion. Il y démontra jusqu'à l'évidence : 1° que le mot *cardinalis* n'était autre que la forme latine du nom de *Chardonel*, porté par une famille chartraine; 2° que la date assignée au vitrail par M. de Mély était un peu trop récente. La conclusion du mémoire est la suivante : le vitrail a été donné, avant 1242, par Étienne Chardonel, chanoine de Paris, encore vivant en 1249, et parent de Geoffroy Chardonel, chanoine de Chartres et archidiacre de Dunois, donateur du vitrail voisin[1].

M. de Mély ayant maintenu son opinion dans une note lue, en février 1890, à une réunion de la Société archéologique d'Eure-et-Loir, s'attira, deux mois après, une réplique victorieuse de l'abbé Clerval, et n'insista pas davantage. Il n'y a pas lieu de reprendre aujourd'hui cette discussion; il est certain que le donateur est bien le chanoine de Paris Étienne Chardonel.

Quant aux deux autres personnages représentés dans le vitrail, ce sont très probablement des membres de la famille du donateur. « On trouve, dit l'abbé Clerval, dans la liste des Chardonel... divers personnages capables d'être identifiés avec la jeune femme et le laïc dont nous avons les portraits sous les yeux. Ce sont d'une part : *Agnès Cardonelli* et *Guiburgis Chardonel*, et d'autre part : *Clemens Cardonelli* et *Simo Chardonel*. Certainement c'est parmi eux que se trouvent les deux pieux compagnons d'Étienne. »

Quant au sujet du vitrail, il est emprunté à la *vie* de saint Nicolas insérée dans l'office de ce saint en usage au XIII^e^ siècle dans l'église de Chartres[2]. Le verrier n'a traité qu'un seul épisode, celui dont nous donnons ici le récit légèrement abrégé :

> Parmi les divers cultes idolâtriques qui florissaient dans la région dont saint Nicolas était évêque, le principal était celui de Diane; l'homme de Dieu s'attaqua avec tant de zèle à cette impure superstition qu'avec la protection divine il la bannit complètement des limites de son

1. Nous lisons dans une note due à l'un des continuateurs de l'abbé Bulteau (*Monographie*, III, p. 255) que « M. l'abbé Duchesne... présenta avec éloges à l'Académie des Inscriptions et Belles-Lettres le mémoire de M. l'abbé Clerval sur cette question (17 janvier 1890) »; c'est un renseignement dont nous n'avons pas trouvé confirmation dans le procès-verbal de la réunion indiquée.

2. Voir les références indiquées page 262, note 1.

diocèse. Mais quelle n'est pas la malice du démon! Se voyant frustré des hommages qu'il recevait, et en ayant conçu une violente colère contre Nicolas, il résolut de se venger. Étant allé trouver quelques hommes qui pratiquaient l'art des maléfices, il leur ordonna de préparer incontinent l'huile appelée Midiacon. Ces hommes obéirent à leur maître : la liqueur magique fut bientôt prête. Le démon, toujours ingénieux pour le mal, apparut alors sous les espèces d'une femme dévote à quelques voyageurs qui, pour un motif de piété, se rendaient auprès du serviteur de Dieu. Tant qu'ils passaient la mer, le démon, qui semblait être sur une autre embarcation, leur parla ainsi : « Vous vous rendez, comme je vois, auprès de Nicolas; je voudrais bien vous suivre, car j'ai fait vœu de recevoir sa bénédiction. Ne pouvant le faire, je vous demande, du moins, de bien vouloir emporter cette huile jusqu'à l'église de Myre, et d'en oindre les murs en souvenir de moi ». Sans méfiance, les voyageurs se chargèrent de la commission, et le démon disparut comme une ombre. Mais le Seigneur, qui confond les méchants, ne souffrit pas que les pieux voyageurs gardassent ce que le fantôme leur avait remis. Ces gens voient tout à coup un vaisseau rempli de passagers à l'aspect vénérable, dont un ressemblait parfaitement à saint Nicolas. « Quelle est, leur dit ce dernier, cette femme avec laquelle vous conversiez? Et que vous a-t-elle donné? Je vais vous le dire : c'est l'impure Diane elle-même. Jetez à la mer le vase qu'elle vous a confié, et vous constaterez la vérité de mes paroles. » Les voyageurs obéissent aussitôt. Dès que l'huile entre en contact avec l'eau — chose étonnante —, un feu s'allume, et l'eau de la mer, contrairement à la nature de cet élément, s'enflamme sur une large étendue!

Les pèlerins ne purent savoir quel était celui qui leur avait dévoilé les ruses de l'ennemi, car, tandis que, d'un regard étonné ils contemplaient le prodige, les deux vaisseaux s'étaient éloignés l'un de l'autre. Descendus à terre, ils racontaient l'événement à tous ceux qu'ils rencontraient; arrivés en présence du saint, ils le reconnurent. « C'est toi, lui dirent-ils, qui, sur mer, nous as fait assister à ce prodige effrayant... En vérité, tu es un serviteur de Dieu, et c'est par tes mérites que nous avons échappé aux pièges du démon. » Ils lui racontèrent alors en détail tout ce qu'ils avaient vu. Le saint, selon sa coutume, loua le Seigneur; puis il exhorta ses visiteurs à vivre dans la justice et la piété, et à se confier à celui qui ne permet pas que l'homme soit victime de tentations au-dessus de ses forces. Les ayant ainsi entretenus, il les bénit et les renvoya chez eux.

Le premier des médaillons consacrés à la légende (3) nous montre Diane recevant les adorations des païens. La déesse est représentée sous la forme d'une femme portant le costume des dames du XIII^e^ siècle: robe longue, manteau à cordelière, et touret. Comme cette figure est exécutée en verres colorés, elle ressemble moins à une statue qu'à une personne réelle. Inscription : DIANA.

A côté (4), nous assistons à la prédication de saint Nicolas. Du haut d'une estrade, le saint évêque adresse la parole à son peuple. Près de lui, un clerc tient sa crosse.

Plus haut (5), le saint renverse avec sa crosse la statue de Diane en présence de plusieurs assistants. La scène se passe dans la ville de Myre, dont on voit l'enceinte fortifiée.

Le groupe de tableaux qui fait suite à celui que nous venons de décrire représente la préparation du Midiacon. Le diable apparaît à trois hommes (6); ce sont les magiciens qui vont exécuter ses ordres. Autour d'une marmite placée au-dessus d'un foyer, les trois magiciens font leur cuisine diabolique (7). L'un d'eux attise le feu; un autre remue le contenu de la marmite; le troisième tient une fiole dans ses mains. Ils achèvent l'opération (8); nous n'avons pu voir d'assez près le médaillon pour affirmer, avec l'abbé Bulteau, qu'ils « transvasent » le Midiacon; la chose est cependant vraisemblable.

Le diable se présente ensuite à ses serviteurs (9[15])[1]; il reçoit de leurs mains la liqueur destinée à incendier l'église du saint et à le faire périr lui-même. Faute d'avoir pu observer d'une manière suffisante le tableau suivant (10), nous n'osons le décrire; nous n'y avons distingué qu'un personnage tenant une fiole.

Voici maintenant la traversée. Un médaillon représente un vaisseau portant plusieurs voyageurs (11); à côté (12), on aperçoit une autre embarcation où se trouvent des passagers, dont un porte une panetière de pèlerin ; une personne, semble-t-il, se tient sur le rivage. Ces deux médaillons, qu'il est difficile d'étudier, représentent probablement le départ des voyageurs et l'apparition du démon sous la forme d'une femme.

Les deux tableaux suivants (13-14) se complètent et ne forment qu'une scène. A gauche, un vaisseau transporte plusieurs passagers, dont un jette quelque chose à la mer. A droite, on voit un autre vaisseau; on reconnaît saint Nicolas parmi les personnes qui sont à bord.

Les pieux voyageurs ont achevé la traversée ; ils descendent à terre (15 [9]) et arrivent à la cathédrale de Myre (16).

A la pointe du vitrail (17-18), le verrier a représenté les pèlerins, au nombre de trois, prenant congé du saint et s'inclinant pour recevoir sa bénédiction. La scène se passe au bord de la mer, près du vaisseau qui doit ramener les voyageurs dans leur pays.

La bordure inférieure a été remplacée par du zinc; il est probable que les auteurs de cette mutilation ont eu le dessein de préserver de l'humidité les boiseries de la chapelle de Notre-Dame du Pilier, qu'ils jugeaient sans doute plus précieuses que le vitrail.

Les panneaux ont été nettoyés sur place par les soins de M. Lorin, en 1919, et quelques pièces y ont été repiquées. Rien n'a été changé à leur mode d'attache[2].

LIV

HISTOIRE DE SAINT GERMAIN D'AUXERRE

(Planches en noir CXLVI et CXLVII; fig. 43.)

Comme celle qui occupe la fenêtre voisine, et pour les mêmes raisons, cette verrière est d'une étude assez difficile : elle ne reçoit du dehors qu'un jour assez faible, et ses médaillons inférieurs sont masqués par les boiseries qui forment l'entourage de la Vierge du Pilier.

Le donateur s'est fait représenter dans le panneau de gauche, au bas du vitrail (1). C'est un ecclésiastique ; il prie devant une image de la Vierge. Assise sur un trône qui paraît

1. Les panneaux 9 et 15 ont été intervertis ; le chiffre entre crochets indique la place qu'ils occupent indûment. Nous espérons que l'ordre des scènes sera rétabli quand, tôt ou tard, le vitrail sera restauré. Il s'agit en effet, d'un vitrail qu' n'a pas été déposé en 1918.

2. Cf. p. 125.

surmonter un autel, Marie tient le divin enfant sur son giron. A la différence de plusieurs images analogues[1], celle-ci n'a pas été refaite ; mais elle a beaucoup souffert ; l'enfant Jésus a presque totalement disparu.

Le portrait du donateur est accompagné de l'inscription suivante :

GAVFRID[VS] CHARDONE.

L'abbé Bulteau, suivi par F. de Lépinois et F. de Mély, a reconnu dans ce panneau « Gaufridus Chardonnel, chanoine de Chartres et archidiacre de Dunois en 1242 ». L'identification est exacte ; mais la date est fausse. Geoffroy Chardonel est en effet mentionné dans un document de 1242[2] ; mais il était déjà mort à cette date, puisqu'il y est question de ses exécuteurs testamentaires. A l'aide de plusieurs documents chartrains, M. l'abbé Clerval a pu retracer la carrière de ce personnage : « en 1196, il était simple clerc de l'évêque Renaud, en 1211, il était *prévôt de Mazangé*, en 1217, il était archidiacre du Dunois. On le retrouve avec ce titre dans le livre noir de l'Évêché en décembre 1219, ainsi que dans les chartes de Bonneval et les archives de l'Hôtel-Dieu de Chartres, en 1222, 1227 et 1231[3]... ». Il mourut le 21 octobre 1236[4]. Le vitrail ne peut donc guère être attribué à une époque plus récente que le premier tiers du XIIIe siècle.

Le peintre-verrier a représenté différents épisodes de la légende de saint Germain d'Auxerre, dont la fête était autrefois célébrée le 31 juillet dans l'église de Chartres[5] comme dans la plupart des églises de France.

> Germain, lisons-nous dans nos anciens livres liturgiques, originaire de la ville d'Auxerre, naquit de parents illustres. Dès son enfance, il fut instruit dans les arts libéraux. Grâce à l'enseignement qu'il reçut, grâce également à ses excellentes dispositions naturelles, il fit les progrès les plus rapides. Après avoir étudié en Gaule, il se rendit à Rome pour y acquérir la science du droit.

Nous pensons que le premier médaillon consacré à l'histoire du saint (2) a trait à ses études ; on y voit en effet le jeune Germain, un livre à la main, debout devant un personnage assis qui doit être un professeur.

Germain remplissait dans le monde des fonctions importantes, et était marié, lorsqu'il fut élu, d'un consentement unanime, pour être évêque d'Auxerre. Ce ne fut qu'à grand'peine que l'on put, en cette circonstance, triompher de son humilité : « Suscepit sacer-

1. Cf. p. 367.

2. *Gallia christiana*, VIII, col. 1393.

3. A Clerval, *La famille Chardonel (en latin : cardinalis) et les vitraux de la chapelle du Pilier dans la cathédrale de Chartres*.

4. L. et R. Merlet, *Dignitaires de l'Église Notre-Dame de Chartres*, p. 147. Cf. A. Molinier, *Obituaires de la province de Sens*, II (Diocèse de Chartres), p. 461. Dans le *Guide chartrain* publié sous le nom de l'abbé Clerval (1896), on lit — non sans étonnement — que « Geoffroi Chardonel, archidiacre de Dunois », mourut vers 1210. Il n'est pas nécessaire de supposer que l'auteur soit revenu sur une conclusion si solidement établie par lui-même ; tout s'explique quand on sait que le *Guide chartrain* est en grande partie une reproduction pure et simple de la *Petite Monographie*, de Bulteau (1872), où l'on retrouve, en effet, mot pour mot, le passage en question.

5. Lectionnaires chartrains : mss 507 (Xe siècle), fol. 239 ; 500 (XIIe siècle), fol. 132. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 3453. L'abbé Bulteau n'a pas su reconnaître l'histoire de saint Germain ; le vitrail que nous étudions est resté pour lui le « vitrail inconnu ». Son continuateur, le chanoine Brou, n'a pas été plus heureux (cf. p. 83).

dotium invitus, coactus, adductus... ». C'est ce qu'a voulu montrer l'artiste dans un médaillon (3) où nous voyons le jeune saint emmené, comme malgré lui, par un personnage qui le tient par la main. Une femme, sa femme sans doute, est à côté de lui. Le tableau voisin (4) nous fait assister à son intronisation ; revêtu des ornements pontificaux, il est assis ; un évêque lève la main sur lui comme pour le bénir ; un clerc tient sa crosse.

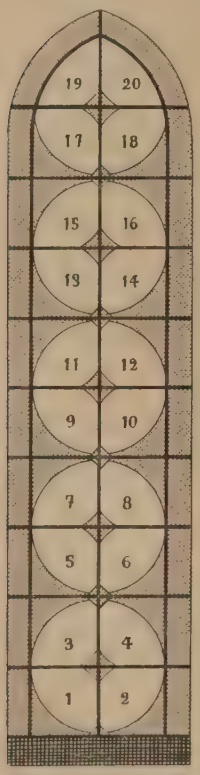


Fig. 43. — Baie LIV (histoire de saint Germain d'Auxerre).

Les quatre médaillons suivants sont consacrés à une anecdote racontée comme il suit par le biographe de saint Germain :

> Un homme de bien, appelé Januarius, agent du fisc, s'arrêta un jour dans la ville épiscopale de saint Germain, tandis qu'il portait au trésor l'argent qu'il avait perçu. Il eut le malheur de perdre le sachet où cet argent était renfermé ; un démoniaque le trouva et s'en empara. Januarius fit des recherches dans la ville ; il réclama l'argent à l'évêque, comme si celui-ci l'avait reçu en dépôt. Germain lui promit de lui faire retrouver ce qui avait été perdu.... Trois jours se passèrent sans qu'on eût pu rien découvrir.... Au moment où il se disposait à célébrer la messe, le saint se fit secrètement présenter un de ceux qui étaient en butte aux vexations diaboliques ; ce fut justement l'auteur du larcin. Parlant au démon qui tourmentait ce malheureux : « Tu ne peux ignorer, lui dit-il, qui est le coupable, puisque c'est à ton instigation que se commettent toutes les iniquités ! »
>
> Après avoir ordonné de conduire le possédé parmi les assistants, le saint s'avance vers l'autel, et, ayant, selon l'usage, salué le peuple solennellement, il se prosterne pour prier. Aussitôt, le malheureux possédé, s'élevant au-dessus du sol, remplit l'église de ses cris... il invoque le nom de l'évêque, il confesse le vol dont il s'est rendu coupable... Germain s'approche... l'argent sort de la cachette où il avait été déposé... Par un double miracle, Januarius rentre en possession de la somme qu'il avait perdue, et la victime du démon est délivrée...

Voici d'abord un groupe de deux personnages (5). L'un est assis, c'est saint Germain ; l'autre, debout, lui adresse la parole ; on peut sans hésitation identifier ce dernier avec Januarius. La présence d'un arbre et d'un édifice représentant peut-être une maison indique que la scène se passe en plein air. A côté (6), nous retrouvons notre saint ; il parle, avec un geste d'autorité, à un jeune homme qui lève les bras en l'air. Le verrier a voulu sans doute faire assister le spectateur au dialogue entre l'évêque et le possédé. La messe célébrée par saint Germain a fourni le sujet du tableau suivant (7) ; il y a deux assistants à genoux : un diable plane au-dessus de l'un d'eux. Enfin, l'heureuse issue de l'affaire est représentée dans un dernier médaillon (8) : en présence de Germain, qui semble le bénir, le jeune homme remet à Januarius un objet difficile à reconnaître, mais qui ne peut être autre chose que la bourse perdue.

Continuons la lecture de la *vie* du saint évêque :

> Les démons, lisons-nous, conspirèrent contre lui et lui firent une guerre terrible. Voyant que

le saint, protégé par sa foi comme par une armure, résistait victorieusement à leurs embûches, ils complotèrent de faire périr son peuple. Les enfants d'abord, puis ensuite les adultes, furent en proie à une maladie mortelle; leur gorge gonflait, et ils périssaient, étouffés, en moins de trois jours. La population était décimée; les remèdes humains n'avaient aucune efficacité. On s'adressa à l'évêque pour obtenir le secours de Dieu. Germain bénit de l'huile et en oignit les malades: aussitôt leur gorge guérissait, et ils recouvraient la possibilité de respirer et de se nourrir. Le remède surnaturel fut aussi prompt que l'avait été l'épidémie. Tout le mal avait les démons pour auteurs, ainsi que l'avoua un possédé, tandis que l'évêque l'exorcisait.

Deux tableaux sont consacrés à l'illustration de ce récit. Le premier (9), assez difficile à décrire, représente l'invasion de la maladie: pour en rendre la cause sensible, l'artiste nous montre un démon au milieu de plusieurs personnes qu'il semble saisir à la gorge comme pour les étrangler. Dans le tableau suivant (10), nous voyons saint Germain guérissant les malades par sa bénédiction.

Ne pouvant, faute de place, représenter toute l'histoire du saint évêque, l'auteur du vitrail a choisi, dans la suite du récit, quelques épisodes merveilleux. Le premier est celui de la tempête apaisée.

Accompagné de saint Loup, saint Germain se rendit dans la Grande-Bretagne pour combattre l'hérésie pélagienne. Tandis qu'il passait la mer, les démons, furieux de son intervention, soulevèrent une tempête pour submerger le vaisseau qui le portait.

Ils obscurcissent le ciel, écrit son biographe, ils excitent un vent auquel les voiles ne peuvent résister. La frêle embarcation, que les matelots renoncent à diriger, est ballottée sur les flots déchaînés, et, si elle ne sombre pas, c'est uniquement grâce aux prières du saint passager. Vaincu par la fatigue, il s'endort. Aussitôt, comme privé du secours qui le protégeait, le vaisseau commence à s'enfoncer. On réveille l'évêque: sans se troubler, il invoque le Christ; il commande à l'océan... le vent redevient favorable... et le vaisseau arrive au port.

Nous assistons d'abord à la tempête (11): elle est excitée par un diable qui plane dans les airs. Le vaisseau est ballotté sur les flots; le saint, qui semble s'endormir, est à bord entre le pilote et un ecclésiastique nimbé qui n'est autre évidemment que saint Loup. Pourquoi l'artiste n'a-t-il donné à ce dernier aucun insigne épiscopal? Nous pensons que c'est parce que sa qualité n'est indiquée, dans le document que nous citons, que par le mot *sacerdos*, qui, au XIII^e^ siècle, avait perdu le sens d' « évêque » et s'employait indistinctement pour désigner tous les prêtres[1]. Le médaillon voisin (12) représente l'intervention de Germain: debout dans le vaisseau, il lève la main pour commander aux éléments. Une main divine apparaît dans le ciel.

Un médaillon (13) où l'on voit le saint, encore accompagné de son compagnon nimbé, en conversation avec trois auditeurs auxquels il explique le texte d'un livre qu'il tient en main, représente sans doute sa prédication aux habitants de la Grande-Bretagne. A côté (14), nous retrouvons nos deux saints; l'évêque est debout; devant lui se tiennent

1. « Le mot *Sacerdos* signifiait l'Évêque durant les six premiers siècles. Au septième et au huitième on s'est servi de ce terme pour signifier indifféremment l'Évêque et le Prêtre; et depuis le neuvième siècle on n'a entendu communément par ce mot que le Prêtre. » (Le P. LE BRUN, *Explication de la messe* (édition de 1860), I, p. 583.)

un homme et un enfant. Cette scène, dont les détails sont difficiles à percevoir, représente peut-être saint Germain guérissant, au cours de sa mission, une jeune fille aveugle, par l'application de reliques qu'il portait suspendues à son cou.

Les deux médaillons situés au-dessus de ceux que nous venons de décrire ont trait à l'anecdote suivante. Ayant heureusement rempli leur mission, saint Germain et saint Loup se rendirent en pèlerinage d'actions de grâces au tombeau de saint Alban. Tandis qu'ils en revenaient, le démon fit tomber saint Germain qui se brisa ou se démit le pied, et dut interrompre son voyage.

Une incendie s'alluma dans la ville où il se trouvait, et, après avoir consumé des maisons dont la couverture était faite de roseaux, le feu menaçait de gagner celle où l'évêque était alité. On se presse autour de lui ; on veut le porter ailleurs pour le soustraire au péril, mais il n'y veut pas consentir... La flamme arrive à l'habitation où il repose ; elle l'entoure de tous les côtés sans l'atteindre... la foule crie au miracle...

D'un côté (15), saint Loup est assis près d'un petit édifice auquel un diable met le feu. L'autre médaillon (16) est assez semblable ; on y voit aussi un diable approchant une torche d'une maison pour l'enflammer. On reconnaît ici saint Germain : revêtu de ses insignes épiscopaux, il est étendu sur le lit où le retiennent les suites de son accident.

Plus haut, le verrier a représenté, en deux scènes, un événement qui eut lieu lors du départ de saint Germain pour l'Italie. Accompagné de ses serviteurs, l'évêque achevait la première étape de son voyage ; un inconnu à l'aspect misérable se joignit alors aux voyageurs et obtint la permission de passer la nuit avec eux. Cet homme était un voleur ; tandis que les compagnons de l'évêque priaient Dieu sans méfiance, il s'empara du cheval de saint Germain. Le lendemain, on s'aperçut de la disparition de l'animal ; mais, comme il fallait partir, un des clercs donna sa monture à l'évêque, et fit le chemin à pied. Nullement contrarié de l'incident, et montrant même un visage joyeux, Germain dit à ses compagnons : « Vous allez voir que celui qui nous a volés a perdu son temps et sa peine. » En effet, à la première halte, on aperçoit un homme conduisant un cheval par la bride ; il s'approche, rejoint les voyageurs, avoue le vol qu'il a commis, et raconte qu'après avoir en vain cherché son chemin toute la nuit, il a compris qu'il devait d'abord rendre l'animal dérobé. Le saint l'accueillit avec bonté et lui fit une aumône. « Prends, lui dit-il, ce qu'il te faut, et rends-nous ce qui nous appartient. » L'homme se retira après avoir reçu le pardon de sa faute et la bénédiction du saint.

On voit d'abord (17) le voleur, monté sur le cheval qu'il a emmené, cherchant à s'éloigner des voyageurs. Un des serviteurs de l'évêque est endormi. A côté (18), le même individu ramène à saint Germain le cheval qu'il tient par la bride.

Les deux derniers médaillons (19-20) ne forment qu'une seule scène ; ils représentent la mort du saint, à Ravenne, où il s'était rendu pour plaider la cause des Armoricains auprès du jeune empereur Valentinien et de sa mère Galla Placidia (450). Saint Germain est étendu sur un lit, un personnage se penche sur lui comme pour lui parler ; il vient de rendre le

dernier soupir ; un ange porte au ciel son âme représentée sous la forme d'une petite figure humaine nue et mitrée, entourée d'une auréole.

Le vitrail, dans son ensemble, est en bon état. Comme celui qui occupe l'autre lancette située sous le même formeret, il a perdu sa bordure inférieure ; comme lui également, il a été sommairement réparé sur place par les soins de M. Lorin, en 1919. Le panneau 7, endommagé en 1922 par la chute d'une ardoise, a été déposé et restauré dans les ateliers de M. Lorin (1925).

LV

LE CHRIST BÉNISSANT

(Planche en noir CXLVII.)

La partie centrale de cette petite rose représente le Christ. Assis sur un large siège, il tient de la main gauche un livre et une croix ; il bénit de la main droite. Le fond est bleu, constellé de points rouges.

Dans les quatre lobes de l'entourage, le peintre-verrier a fait figurer les quatre animaux symbolisant les évangélistes : l'homme (en haut), le lion (à gauche du spectateur), le bœuf (en bas) et l'aigle (à droite).

Cette petite verrière présente la plus grande analogie avec celle qui surmonte les deux grisailles du collatéral sud du chœur[1]. Mais là, les figures ont été remontées, au XIV^e^ siècle, sur un fond incolore, tandis que la rose que nous venons de décrire est restée dans son état primitif.

La figure du lion porte la trace d'une réparation. Il n'y a pas eu de restauration récente.

LVI

GRISAILLE (DISPARUE) ORNÉE DE DIVERSES FIGURES

(Fig. 44.)

Cette baie a perdu ses anciens vitrages en 1791 ou 1792, lors des travaux exécutés par l'architecte Morin dans notre basilique chartraine, devenue l'église cathédrale et paroissiale de l'évêque constitutionnel Bonnet. Devant la fenêtre murée s'éleva le lourd rétable de l'autel de la Transfiguration.

1. Baie XXI.

Le manuscrit de Pintard est le seul document qui nous ait transmis quelques renseignements sur les vitraux qui garnissaient autrefois cette fenêtre. Nous reproduisons sans rien y changer le texte et le croquis contenus dans le manuscrit.

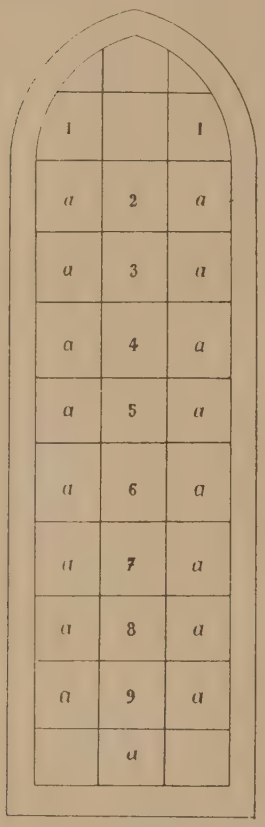


Fig. 44. — (Grisaille ornée de diverses figures). (D'après le manuscrit de Pintard.)

VITRES BLANCHES SUR LESQUELLES SONT PEINTS

2. *Dieu le Père, avec deux anges tenans des encensoirs à ses costez.*

3. *La S^te^ Vierge que 2 anges portent.*

4. *Ecrit au bas : Prudentes virgines.*

6. *La S^te^ Vierge tenant son Fils, est écrit à ses costez Regina Virginum.*

7.

8.

9.

10. *Une S^te^ proche laquelle est une femme et un Enfant, au bas est écrit Prudentes virgines.*

11.

A. *16 Vierges dans seize Carrez.*

Cette description est malheureusement bien insuffisante au point de vue iconographique. Ce qui est certain, c'est que l'ancienne verrière était une grisaille, sur laquelle se détachaient des figures, soit peintes elles-mêmes en grisaille, comme celles de la verrière du chanoine Thierry ; soit exécutées en verres colorés, comme l'Annonciation du bas côté sud du chœur. Le vitrail décrit par Pintard était probablement une œuvre du XIV^e^ siècle, comme ceux que nous venons de citer, et comme certains vitraux exécutés à une époque voisine pour l'église des Jacobins de Chartres[1].

Il est probable que le sujet du vitrail avait été motivé par le voisinage de l'autel des Vierges, fondé en 1259 par saint Louis[2].

Au cours des travaux de restauration du bras nord du transept, la fenêtre a été de nouveau ouverte (1911), et garnie de vitrages modernes (octobre 1912)[3]. On y voit aujourd'hui des panneaux de vitrerie incolore dont les pièces sont assemblées dans le goût des XVII^e^ et XVIII^e^ siècles, et une bordure colorée copiée sur celle de la grisaille de l'ancienne chapelle Saint-Julien[4]. L'armature est moderne. La baie est entourée d'un châssis de bois.

1. Cf. les dessins de la collection de Roger de Gaignières (Bouchot, *Inventaire*, n° 3586 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, p. 94).

2. *Cartulaire de N.-D. de Chartres*, II, p. 169 ; Roulliard, *Parthénie*, I, fol. 139 v°. Cet autel se trouvait « a sinistra parte prope introitum crucis », c'est-à-dire à gauche lorsqu'on entrait par le portail septentrional (G. 620).

3. Cf. p. 109.

4. Baie XLIV.

LVII

VITRAIL LÉGENDAIRE (DISPARU) REPRÉSENTANT L'HISTOIRE DE SAINT-LAURENT FRAGMENTS ANCIENS

(Planches en noir CXLVIII et CXLIX ; fig. 45 et 46.)

Le vitrail qui occupait autrefois cette fenêtre a été sacrifié aux prétendus embellissements exécutés dans la cathédrale à l'époque révolutionnaire[1] ; depuis 1791, il n'en reste plus qu'un encadrement de verres colorés ; toute la partie centrale a disparu et a été remplacée par des panneaux de verre blanc destinés à ménager un jour favorable à la chapelle dite de la Transfiguration, établie en face à cette époque, et supprimée en 1909.

Le manuscrit de Pintard est le seul document qui puisse nous renseigner sur le vitrail détruit à la fin du XVIII^e^ siècle. Comme à l'ordinaire, nous y trouvons deux choses : un croquis accompagné de chiffres (fig. 45), et une description. Nous reproduisons l'un et l'autre.

Le croquis n'a pas été exécuté avec assez de soin pour pouvoir servir de base à une restitution certaine du tracé de l'armature. Il suffit cependant à démontrer que cette armature n'était pas, comme celle qu'on voit aujourd'hui, faite de barreaux rectilignes se coupant à angle droit ; elle comprenait des fers courbes limitant des médaillons de formes variées disposés sur un fond de mosaïque. Quand on voulut garnir la fenêtre de verres blancs, on trouva sans doute plus simple de faire des panneaux rectangulaires ; l'armature de la fenêtre fut modifiée en conséquence[2].

Voici maintenant le texte du manuscrit de Pintard :

2. *Un Roy couronné de fleurs de lys, 2 personnes devant luy.*
3. *Un martyr sur le feu que deux bourreaux allument en présence d'un Roy et de deux personnes.*
4. *2 petites figures adossées tenans chacune une Couppe.*
5. *Un Roy assis, un Conseiller à son costé aussi assis donne ses ordres à un homme armé.*
6. *Une personne dans une prison visitée par deux femmes.*
7. *2 figures adossées tenant chacune une Couppe.*
8. *Un Roy assis auquel un bourreau tenant un baston ou une épée ameine de prison un Saint.*
9. *Le S^t^ Décapité en présence du Roy.*

1. Cf. p. 65.

2. Le serrurier Rétou fournit cent quatre-vingt-treize livres de fer (sans parler des clavettes) pour les armatures des deux fenêtres mises en verre blanc par le vitrier Thubeuf. Comme l'armature de l'autre fenêtre (baie CXLIX) ne semble guère avoir été modifiée, il est probable que la fourniture a été destinée presque entièrement à la fenêtre que nous étudions. Voir aux Archives départementales, série L, le « Mémoire d'houvrages de serrurerie faittes par moy Retou serrurier à Chartres pour l'église de Notre-Dame de Chartres ».

10. *2 S^ts qui marchent.*
11. *Un Roy assis tenant une Espée nuë devant lequel sont 2 personnes.*
12. *2 figures adossés qui tiennent chacune une Couppe dont l'une est renversée.*
13. *Une personne dans une forme de prison confirme plusieurs personnes à genoux.*
14. *Un S^t sortant d'une porte parle à une personne assise.*
15. *2 personnes tenans un écriteau se parlent.*
16. *Une personne prosternée devant une autre qui luy impose les mains devant la porte d'une prison.*
17. *Un Roy assis auquel une personne enfermée parle.*
18. *Un Roy assis parlant à un S^t qui semble appeler des pauvres et des estropiats.*
19. *Un estropiat marchant et se trainant avec de petites potences, plusieurs autres malades présents.*
20. *2 figures ayans des Couppes dont l'une apporte la sienne à une personne assise.*
21. *Un Corps estendu que deux personnes regardent, un ange au Chevet du lit.*
22. *Un S^t Diacre avec un vieillard qui guérissent ou donnent l'aumosne à des pauvres.*
23. *Des anges qui décendent.*
24. *Un ange qui encense.*
25. *Un autre ange qui encense.*

N'ayant rencontré aucune inscription, Pintard, peu versé en hagiographie, n'a pas cherché à identifier le saint dont l'histoire était représentée dans le vitrail. Après Lejeune[1], Bulteau a reconnu, ce qui était facile, qu'il s'agissait de saint Laurent.

Nous résumons très brièvement, d'après nos manuscrits liturgiques chartrains[2], la vie du saint martyr.

Laurent était l'archidiacre du pape Sixte. Après le martyre de celui-ci, il fut arrêté et mis en prison. Ayant appris cette nouvelle, l'empereur Dèce s'en réjouit, car il espérait se faire livrer par Laurent les trésors de l'Église. Il fit venir l'archidiacre, mais ne put obtenir de lui aucun renseignement, ni même aucune réponse. Il le remit alors au préfet Valérien, en chargeant ce magistrat de l'amener à sacrifier et à livrer les trésors dont il était dépositaire. Valérien fit mettre Laurent en prison, et chargea de sa surveillance un certain Hippolyte. Parmi ses compagnons de captivité, le saint trouva un païen nommé Lucillus, qui était aveugle. Il l'instruisit, le baptisa, et, en même temps, lui rendit miraculeusement la vue. Ce prodige fit connaître le pouvoir de Laurent; d'autres aveugles se présentèrent à lui, et furent également guéris. Éclairé sans doute par ces prodiges, Hippolyte embrassa la foi chrétienne et se fit baptiser avec toute sa famille.

Cependant, Valérien s'impatientait de ne pouvoir satisfaire les volontés de l'empereur. Il fit venir Laurent, et le somma de livrer les trésors de l'Église. Le saint diacre demanda un délai de trois jours; puis, au bout de ce temps, ayant convoqué les pauvres et les infirmes qui vivaient des aumônes de la communauté chrétienne, il les présenta à Dèce. « Voici, lui dit-il, les trésors que tu réclames! »

Laurent comparut plusieurs fois devant l'empereur, refusant avec constance, malgré les

1. Ms. 1178.
2. Lectionnaires chartrains : mss 507 (x^e siècle), fol. 254; 500 (xii^e siècle), fol. 141 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 4758.

tortures, de sacrifier aux faux dieux et de dénoncer ses coreligionnaires. Un soldat, du nom de Romanus, qui était présent à un de ces interrogatoires, se déclara chrétien, et fut immédiatement condamné à mort; il subit la peine capitale hors de la porte Salaria et fut enseveli par un prêtre appelé Justin. Hippolyte voulait aussi proclamer sa foi, mais Laurent l'en empêcha.

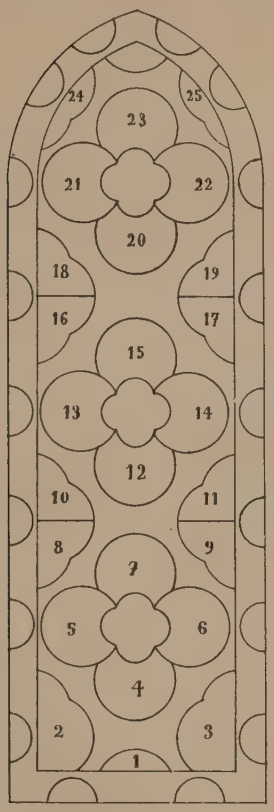


Fig. 45. — Baie LVII (état ancien : histoire de saint Laurent). (D'après le manuscrit de Pintard).

Renonçant à vaincre la constance du saint archidiacre, Dèce le condamna à être brûlé vif sur un gril. Laurent subit courageusement cet affreux supplice, trouvant même la force de railler ses persécuteurs. Hippolyte enleva son corps, et, avec l'aide de Justin, l'ensevelit sur la voie de Tibur, dans la propriété d'une veuve appelée Cyriaque.

La description de Pintard est d'une fidélité trop suspecte pour que l'on puisse tenter d'identifier sans crainte d'erreur toutes les scènes qui étaient représentées dans le vitrail. Quelques-unes cependant peuvent être facilement reconnues : les funérailles de saint Sixte (21), saint Laurent guérissant Lucillus (16) et d'autres aveugles (13), et présentant à Dèce les pauvres secourus par l'Église (18); le martyre de Romanus (9), et celui de saint Laurent (3).

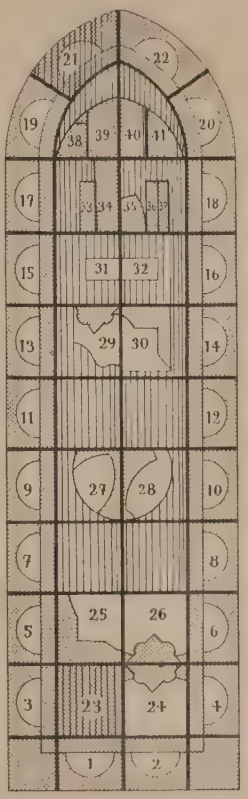


Fig. 46. — Baie LVII (état actuel : bordures et fragments anciens).

Contrairement à l'usage, le vitrail, dont quelques panneaux avaient pu être intervertis, se lisait de haut en bas. Remarquons que les médaillons placés dans l'axe de la fenêtre n'appartenaient pas à l'histoire du saint. Celui du haut (23) représentait des anges ; dans les autres, on voyait « 2 [petites] figures adossées tenans chacune une couppe » (4, 7, 12) ; « deux personnes tenans un écriteau » (15) ; « 2 figures ayans des couppes dont l'un apporte la sienne à une personne assise » (20). Tous ces médaillons étaient des signatures de donateurs n'ayant pas voulu passer inaperçus. Ces personnages tenant des coupes étaient des taverniers, comme les donateurs du vitrail de saint Lubin. Il est probable qu'ils avaient voulu honorer un saint qui, en qualité de diacre, versait le vin dans le calice.

Examinons maintenant ce qui reste de l'ancienne verrière (fig. 46). L'encadrement qui entoure les panneaux blancs posés au XVIII[e] siècle est double; il se compose de deux bordures : une première bordure, assez étroite, à l'intérieur, et une seconde bordure beaucoup plus large, à l'extérieur. Cette seconde bordure, d'un type particulier, ne comporte pas d'éléments végétaux; elle est faite d'une mosaïque figurant un treillage jaune sur fond bleu; de place en place, ce fond est interrompu par un lobe renfermant l'image d'un ange thuriféraire ou céroféraire. Ces anges sont au nombre de vingt-deux; l'un d'eux, qui avait disparu (21), a été refait dernièrement (1924). Sa place était occupée par un grossier raccommodage en verre bleu.

Cette disposition anormale, qui est analogue à celle du vitrail de saint Apollinaire[1], est l'indice d'un remaniement ou d'un « repentir ». La verrière légendaire de saint Laurent n'avait pas été destinée à la place qu'elle occupait. Peut-être l'avait-on déplacée; peut-être aussi, au cours des travaux, avait-elle été mise dans une baie à laquelle elle n'avait pas tout d'abord été destinée. En tout cas, le remaniement a eu lieu à une date ancienne, car la bordure ornée d'anges, qui est évidemment une rallonge, n'est pas postérieure au XIII[e] siècle[2].

Cette bordure, dit l'abbé Bulteau, « contient vingt-et-un *anges* thuriféraires. Jadis il y avait au pied de ce vitrail un autel des *Saints Anges*, fondé en 1258 [1259 en réalité[3]] par le roi saint Louis ». Faut-il supposer un rapport entre le sujet de la bordure et le vocable de l'autel? S'il s'agissait d'un vitrail quelconque, nous n'hésiterions pas à répondre négativement : en 1259, la vitrerie de notre cathédrale, dans son ensemble, était achevée depuis une vingtaine d'années au moins. Mais le vitrail que nous étudions est justement un vitrail remanié; il se peut fort bien que sa bordure extérieure soit contemporaine de la fondation établie par saint Louis.

La verrière a été restaurée en 1924; c'est la maison Lorin qui a été chargée de ce travail. A cette occasion, on a disposé sur le champ de vitrerie blanche, différents fragments anciens (24-41), ainsi qu'un panneau presque entièrement moderne (23), dont il sera question plus loin.

1. Baie X.

2. Nous croyons y reconnaître la main du peintre-verrier qui a exécuté le martyre de saint Laurent de la baie XLVII.

3. Cet autel se trouvait à droite en entrant par le portail nord, « a dextra parte porte introitum porte crucis eiusdem ecclesie ». Il s'agit du bras nord du transept; Roulliard a vu l'autel debout et en a indiqué l'emplacement avec précision (*Parthénie*, I, fol. 139. La fondation de l'autel (G 620) remonte au mois d'août 1259. Cf. *Cartulaire de N.-D. de Chartres*, II, p. 169.

LVIII

PARABOLE DE L'ENFANT PRODIGUE

(Planches en noir CL-CLIII ; fig. 47.)

Ce vitrail, dont les donateurs sont inconnus, illustre la parabole de l'Enfant Prodigue[1]. L'artiste a reproduit fidèlement les détails du récit ; il en a même introduit qui ne sont contenus qu'implicitement dans le texte évangélique. Plusieurs scènes (11, 12, 14, 15, 16, 18) sont accompagnées de l'inscription DE PRODIGO FILIO, qu'on lit aussi sur le vitrail de Bourges représentant le même sujet.

Au premier tableau (1), nous voyons l'Enfant Prodigue se présenter à son père pour lui demander sa part d'héritage. (2) Le père lui remet un vase précieux et des pièces de monnaie qu'il vient de tirer d'un coffre. Un homme vêtu comme un paysan et conduisant plusieurs bœufs assiste de loin à cette scène (3). Paul Durand a cru reconnaître là une signature de marchands de bœufs ; nous pensons qu'il se trompe. L'attitude du personnage indique qu'il prend part aux événements. Preuve encore plus décisive : ce même personnage figure dans le vitrail de Bourges, qui est un don des tanneurs. Il appartient donc à l'histoire représentée ; c'est un des serviteurs du père de famille, ou plutôt, comme le pense le P. Cahier, le frère aîné du prodigue, occupé aux travaux des champs.

(4) Le prodigue s'éloigne de la maison paternelle. Il est à cheval, accompagné d'un serviteur. S'il ne tient pas, comme à Bourges, le faucon au poing, il a en croupe un tout petit chien.

Les tableaux suivants (5 à 15) sont le développement du *vivendo luxuriose* de l'Évangile.

Le prodigue s'arrête près d'une maison sur le seuil de laquelle se tiennent deux courtisanes (5-6). Comme à Bourges, le serviteur, témoin de ce désordre, semble abandonner son maître.

Le jeune homme est à table avec les deux femmes dont l'une le baise au visage (8). Des deux côtés (7 et 9) des serviteurs et des servantes préparent ou apportent des mets.

(10) Deux personnes, un homme et une femme, s'approchent du lit où le prodigue est étendu. Paul Durand pense qu'on veut le chasser ; nous croyons plutôt, avec l'abbé Bulteau, que les deux personnes qui l'abordent sont des joueurs qui lui proposent une partie. Cette supposition s'accorde mieux avec les attitudes des personnages et avec la succession des épisodes représentés. En effet, après une scène où le jeune homme est couronné de fleurs et caressé par les deux femmes (11), nous en voyons une autre où il joue aux dés sur un échiquier avec un autre joueur (12)[2]. Il est à peine vêtu ; l'abbé Bulteau suppose qu'il s'est

1. S. Luc, XV, 11-32.

2. Le P. Cahier remarque qu'au moyen âge on représente généralement trois dés (*Vitraux de Bourges*, p. 287) ; ce détail se vérifie ici.

mis à jouer au sortir du lit, sans avoir pris le temps de s'habiller; mais n'a-t-il pas plutôt déjà perdu ses vêtements au jeu? Le plaisir en effet n'a duré qu'un moment; le prodigue va connaître, par un juste retour, les tristes conséquences de sa folie. Une femme et deux jeunes gens, peut-être les joueurs, le frappent et le dépouillent; on ne lui laisse que ses braies (13). Suivent deux scènes où le malheureux jeune homme est représenté dans ce triste équipage. Dans la première (14), il parlemente avec une femme sur le seuil d'une porte; dans l'autre (15), une femme, également à l'entrée d'une maison, lève sur lui un gourdin. On a vu dans ces deux scènes le prodigue chassé par les courtisanes; cette interprétation n'a rien d'inadmissible; mais on peut croire, avec autant et peut-être plus de vraisemblance, que le verrier l'a représenté réduit à la mendicité, et recevant, au lieu des aumônes attendues, tantôt des conseils auxquels il préférerait autre chose, tantôt même des coups.

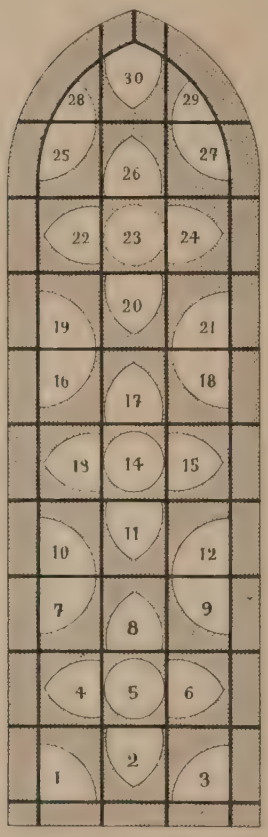


Fig. 47. — Baie LVIII (parabole de l'Enfant Prodigue).

Il trouve enfin un emploi qui lui permet de vivre misérablement. Il se présente à un habitant de la contrée où il s'est réfugié, et le prie de bien vouloir le prendre à son service (16). Cet homme l'envoie garder les pourceaux; le prodigue est au milieu d'eux (17); il est nu-pieds et mal vêtu.

L'épreuve le ramène à de meilleurs sentiments. Assis auprès des animaux dont il a la garde, il se livre à d'amères réflexions (18); il prend la résolution de retourner chez son père. Le voici en route (19). Ce n'est plus le brillant cavalier qui naguère quittait la maison paternelle; il est à pied, pauvrement vêtu, la panetière au côté. Il s'appuie pour marcher sur le gros bâton, tenant à la fois de la canne et de la massue, que nos verriers donnent aux bergers. Il se présente à son père (20) : « J'ai péché contre le Ciel et envers vous, lui dit-il; je ne mérite plus d'être appelé votre fils; traitez-moi comme l'un de vos mercenaires. » Si le père n'étend pas, comme à Bourges, les bras vers lui, du moins, son geste est accueillant. Un serviteur apporte une robe pour remplacer les haillons du malheureux jeune homme (21).

Le père de famille veut célébrer par un festin le retour du fils qu'il n'espérait plus revoir. Il fait tuer le veau gras (22). A côté de cette scène, une autre représente, avec un réalisme savoureux, les préparatifs culinaires de la fête de famille; on y voit un serviteur qui écume la marmite suspendue sur le feu, et un enfant qui tourne la broche (23).

Pendant ce temps, le fils aîné rentre des champs; après s'être enquis de la cause du festin que l'on prépare, il discute avec son père sur le seuil de la porte (24).

Plus haut, le verrier nous fait assister au repas. Le père est à table avec ses deux fils

(26); un serviteur dépose les mets devant eux. On apporte un hanap et une cruche de vin (27), tandis qu'un musicien joue de la viole (25). Près de ce dernier personnage, une femme tient un tambourin[1].

La pointe du vitrail est occupée par l'image du Sauveur assis, bénissant le monde (30), entre deux anges adorateurs (28 et 29).

Tels sont les sujets représentés. On le voit, l'artiste a suivi pas à pas le récit de l'Évangile, et s'est seulement permis d'ajouter quelques épisodes que, dans sa concision, le texte sacré se contente de laisser entendre à demi-mot. Mais quel est l'enseignement fondamental qui se dégage de notre vitrail? Faut-il y voir avec Paul Durand un sermon, infiniment touchant, sur le péché et le repentir? Ou bien, celui qui a dirigé la main de l'artiste entendait-il représenter dans la personne des deux fils, selon la pensée d'un grand nombre de Pères, le peuple juif et le peuple gentil, comme le croit le P. Cahier? C'est une question que nous n'osons trancher. Dans aucun des vitraux consacrés à cette parabole et encore existants, le récit n'est accompagné d'un commentaire qui en précise la signification[2].

Bien que les scènes en soient dessinées d'une main un peu lourde, notre vitrail de l'Enfant Prodigue est, dans son ensemble, une œuvre d'art remarquable. Entre les tableaux qui illustrent la parabole s'épanouit une riche décoration de rinceaux, d'un style excellent, sur fond rouge. Quant au coloris, s'il paraît froid par les temps sombres, il se réchauffe dès qu'un rayon de soleil vient faire vibrer les rouges; il devient alors riche et harmonieux.

La restauration de la verrière a eu lieu en 1923. Le travail a été fait par la maison Lorin.

LIX

VITRAIL SYMBOLIQUE DE LA RÉDEMPTION

(Planches en noir CLIV-CLVII; fig. 48.)

Les donateurs de ce vitrail sont représentés dans les médaillons inférieurs : ce sont les maréchaux ferrants. Au milieu (1), ils ferrent un cheval immobilisé dans un travail; à gauche du spectateur (2), ils versent du combustible dans un fourneau[3]; à droite (3), ils battent le fer sur une enclume.

1. On peut comparer cet instrument avec celui que tient la prophétesse Marie dans une peinture de la *Bible moralisée* de la Société française de reproduction de manuscrits à peintures (pl. 49). D'autres peintures du même recueil sont à rapprocher de certaines scènes de notre vitrail (pl. 505 et 506).

2. Cf. E. Mâle, *Art religieux du XIII^e siècle*, p. 237.

3. C'est du moins ce que nous croyons voir, comme Pintard, Bulteau et G. Aclocque. Le P. Cahier s'est certainement trompé lorsqu'il a cru reconnaître des charrons versant de l'eau sur le cercle d'une roue (*op.*

Le vitrail que nous étudions est un vitrail symbolique. On y voit représentés plusieurs épisodes de la passion du Sauveur, accompagnés de figures empruntées à l'Ancien Testament. Le programme de cette savante composition est basé sur l'interprétation symbolique de la Bible, système qui fut admis par la tradition chrétienne dès les origines de l'Église, et qui inspira, dans les premiers siècles et au moyen âge, un très grand nombre d'œuvres d'art. A l'époque où travaillaient les verriers de nos cathédrales, l'école de Saint-Denis avait popularisé de nouvelles créations iconographiques basées sur l'exégèse symbolique de l'Ancien Testament; les enlumineurs commençaient peut-être déjà à les imiter pour les introduire dans les *Bibles moralisées*. Quant à nos églises, qui adoptaient les séquences d'Adam de Saint-Victor, pleines d'allusions scripturaires, elles chantaient avec le poète :

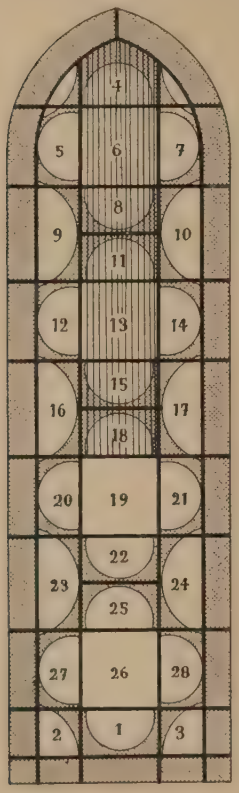


Fig. 48. — Baie LIX (vitrail symbolique de la rédemption).

> Lex est umbra futurorum,
> Christus, finis promissorum
> Qui consummat omnia [1].

Il existe dans d'autres cathédrales, à Bourges, au Mans, à Rouen, à Tours, des vitraux tout à fait analogues au nôtre par leur sujet, et, jusqu'à un certain point, par leur facture. Tous ces vitraux, y compris celui de Chartres, ont été étudiés avec beaucoup de sagacité et d'érudition par le P. Cahier [2]. Dans son livre sur *L'Art Religieux du XIII^e siècle en France*, M. E. Mâle leur a consacré quelques pages dont nous aurons l'occasion de citer plusieurs passages [3].

Une comparaison entre notre vitrail et ceux de Bourges, du Mans, de Rouen et de Tours nous entraînerait trop loin. Disons seulement que ces derniers nous semblent plus ordonnés que le nôtre. Les scènes de la Passion y figurent généralement dans les médaillons principaux; les figures de l'Ancien Testament sont disposées de manière à en former l'encadrement. A Rouen l'ordonnance est différente, mais régulière : le vitrail est divisé en médaillons groupés en registres horizontaux alternés dont les uns représentent les épisodes de la Passion, les autres les scènes bibliques. Il est à noter d'ailleurs que, dans toutes ces verrières, le programme n'est pas absolument fixe, ni le parallélisme des sujets

cit., p. 120). Le croquis qu'il donne de cette scène (*Vitraux de Bourges, Étude I*) est très infidèle.

1. Séquence *Zyma vetus expurgetur*, v. 19-21. Cette séquence, que nous aurons l'occasion de citer plusieurs fois dans les pages suivantes, s'est introduite dans la liturgie chartraine vers le début du XIII^e siècle. On ne la trouve pas encore dans le manuscrit 583 (missel), écrit probablement peu après 1200; elle est indiquée pour la messe de Pâques dans les manuscrits 520 (missel noté) et 1058 (ordinaire), qui paraissent antérieurs à 1240.

2. *Vitraux de Bourges*, ch. I.

3. Pp. 171-178.

toujours constant. Si à Bourges, à Tours et au Mans, le serpent d'airain est rapproché, comme il est naturel, du Christ en croix, le pélican accompagne, à Bourges et au Mans, la même image, tandis qu'à Tours il semble être considéré comme une figure de la résurrection.

A Chartres, les grands panneaux carrés, dont chacun forme le centre d'une sorte de quatrefeuille, sont consacrés aux scènes de la Passion, qui se succèdent de haut en bas, depuis le portement de la croix jusqu'à la mise au tombeau — la résurrection n'a pas trouvé place —. Quant aux médaillons semi-circulaires, quelques-uns représentent des faits évangéliques ; la plupart cependant sont réservés aux figures bibliques, sans qu'on voie toujours clairement de quelle scène de la Passion ces figures doivent être rapprochées.

Nous allons décrire notre vitrail, en partant du haut pour suivre l'ordre chronologique. Sept sujets ont malheureusement disparu[1] ; nous en emprunterons la description au manuscrit de Pintard[2].

A la partie supérieure de la fenêtre (4), on voyait autrefois « Dieu le Père dans une nue ». La figure ainsi décrite par Pintard représentait beaucoup plus probablement le Christ, comme dans la plupart de nos vitraux ; l'artiste avait voulu faire trôner au sommet du vitrail le Rédempteur triomphant.

Plus bas (5, 6, 7), on voyait la scène du portement de la croix, représentée dans trois médaillons dont un, le principal, n'existe plus. Ce médaillon renfermait l'image de « Jésus-Christ portant sa croix » ; peut-être y voyait-on aussi, comme à Bourges et au Mans, Simon le Cyrénéen. A gauche (5) sont représentées plusieurs saintes femmes pleurant ; elles « suivent » Jésus, dit Pintard. Jésus marchait donc vers la droite, comme dans les vitraux que nous venons de citer. Du côté opposé (7), deux hommes, dont l'un porte une échelle, précèdent le Sauveur ; ce sont ses bourreaux.

Le portement de la croix était accompagné autrefois d'une figure symbolique. Au-dessous du médaillon principal (8) se trouvait un petit tableau semi-circulaire ainsi décrit par Pintard : « 2 hommes qui portent une grappe de raisin ». Ces deux hommes sont du nombre des explorateurs envoyés par Moïse pour visiter la Terre Promise ; la grappe qu'ils rapportent est la preuve de la fertilité de cette terre[3]. « Ce raisin, que deux explorateurs rapportèrent du pays de Canaan suspendu à une perche, c'est Jésus suspendu à la croix, car Jésus est la grappe mystique dont le sang a rempli le calice de l'Église. Les deux porteurs expriment aussi un mystère. Celui qui marche le premier, en tournant le dos à la grappe, est le peuple juif aveugle et ignorant qui tourne le dos à la vérité. Tandis que celui qui vient derrière, les yeux fixés sur la grappe, c'est l'image du peuple des gentils qui s'avance, les yeux fixés sur la croix de Jésus-Christ[4]. »

1. Cf. p. 89.

2. Par suite d'une erreur manifeste et facile à rectifier, les numéros 25 et 26, 18 et 19, 11 et 12, 4 et 5 sont intervertis dans le manuscrit 1017. Il s'agit, bien entendu, des numéros de Pintard, qui ne correspondent pas aux nôtres.

3. Nombres, XIII, 24.

4. E. Mâle, *Art religieux du XIII^e siècle*, p. 175.

Les deux petits médaillons semi-circulaires situés plus bas, et encore existants, sont consacrés à des scènes de la Passion. Dans l'un (9), on voit Jésus assis, tenant en main un roseau ; deux hommes posent sur sa tête une couronne d'épines verdoyante. De l'autre côté (10), l'artiste a représenté le Rédempteur, vêtu d'un simple lambeau d'étoffe, attaché à une colonne et frappé par deux bourreaux.

Entre ces deux médaillons, et un peu au-dessous (11), un petit tableau, appartenant à l'entourage du grand panneau carré où l'on voyait le Christ en croix, représentait, au dire de Pintard, « l'Annonciation ». C'est là, est-il besoin de le faire remarquer, une interprétation inadmissible ; ce n'est pas d'ailleurs la seule erreur de Pintard dans la description du vitrail que nous étudions, vitrail consacré exclusivement à la Passion et à ses figures bibliques. « Quant à cette Annonciation prétendue, dit le P. Cahier, je pense qu'elle pourrait bien n'avoir été que l'apparition de l'ange à Gédéon, et le miracle de la toison, si ce n'était même Moïse au buisson ardent[1]. » L'abbé Bulteau admet que le médaillon disparu représentait l'ange apparaissant à Gédéon. Ce sont là des hypothèses très vraisemblables, mais entièrement gratuites. Retenons seulement du signalement donné par Pintard qu'on voyait là deux personnages semblant s'entretenir ; faute de renseignement précis, il serait téméraire de vouloir préciser davantage.

Le registre situé au-dessous de la scène dont il vient d'être question, formé d'un médaillon carré entre deux médaillons semi-circulaires plus petits, représentait le Sauveur en croix, ayant à ses côtés l'Église et la Synagogue. Le Crucifix (13) a malheureusement disparu ; il ne reste que les deux figures symboliques, si fréquentes dans l'art du XIII^e^ siècle. A droite du Christ (12), l'Église se présente comme une sainte et comme une reine : elle est nimbée et porte la couronne. D'une main, elle tient une croix hastée ; de l'autre, elle supporte une petite « église ». Du côté opposé (14), la Synagogue voit son étendard se briser dans sa main et perd sa couronne. Elle a les yeux cachés par un serpent enroulé autour de sa tête, et, pour l'aveugler encore davantage, un petit diable lui décoche une flèche dans les yeux. On ne pouvait exprimer plus clairement cette vérité théologique : la mort du Christ a dépossédé la Synagogue, gardienne de l'Ancienne Loi, et lui a substitué l'Église.

Au Christ en croix se rattachait un petit sujet aujourd'hui détruit (15). On voyait autrefois, ainsi que le rapporte Pintard, « une figure tenant un calice au-dessous de la croix pour recevoir le sang de N.-S. » Un vitrail de Beauvais, reproduit en partie dans l'ouvrage du P. Cahier sur les *Vitraux de Bourges*[2], contient un panneau qui correspond à cette description ; la « figure » qui reçoit le sang du Christ est vêtue d'un suaire et semble se lever d'un tombeau. C'est Adam, qu'un autre de nos vitraux représente, sinon dans la même attitude, du moins à la même place[3]. On croyait en effet « que Jésus-Christ était mort à l'endroit précis où Adam était enterré, de sorte que son sang avait coulé sur les

1. *Vitraux de Bourges*, p. 120.
2. Étude IV, c.
3. Baie XVIII. Le sujet, au XIII^e^ siècle, appartenait à l'iconographie des missels.

os de notre premier père[1] », tradition dont la tête de mort qu'on voit souvent encore au pied de nos crucifix atteste la persistance.

Deux scènes bibliques accompagnent, à un niveau un peu moins élevé, l'image du Christ en croix. D'un côté (16), Moïse, nimbé et cornu, tenant les tables de la Loi, montre à quatre Israélites le serpent d'airain, représenté, comme de coutume, sous la forme d'une sorte de dragon surmontant une colonne[2]. On lit : MOYSES. L'allusion est transparente, elle a son point de départ dans l'Évangile même : « Comme Moïse a élevé le serpent dans le désert, il faut de même que le Fils de l'homme soit éleve...[3] ». De l'autre côté (17), l'auteur du vitrail a représenté les Israélites marquant la porte de leurs maisons du sang de l'agneau pascal pour se préserver de l'atteinte de l'ange exterminateur[4]. Un homme égorge l'agneau et reçoit son sang dans un vase; un autre en teint le linteau d'une porte. « Le signe tracé par les Juifs sur la porte de leur maison avec le sang de l'agneau était regardé aussi comme une figure de la croix... On pensait que le *tau* d'Ézéchiel devait être précisément le signe que les Juifs avaient dû tracer, en Égypte, sur la porte de leurs maisons. Comme d'autre part la lettre *tau* (T) offrait quelque ressemblance avec la croix, on en avait conclu que ces deux passages faisaient allusion à la croix de Jésus-Christ[5]. »

L'auteur de la prose *Laudes crucis attollamus*, chantée à Chartres au XIII^e^ siècle[6], ne manque pas de faire allusion à ce symbolisme :

Nulla salus est in domo
Nisi cruce munit homo
Superliminaria;
Neque sensit gladium,
Nec amisit filium
Quisquis egit talia.

Entre ces deux sujets, et au-dessus de la descente de croix que nous décrirons plus loin, était autrefois un panneau (18) où Pintard a vu « une figure qui semble estre sortie et s'enfuir d'une ville ». « Je pense, dit le P. Cahier, que c'est Jonas fuyant de Tharsis[7] pour se dérober aux ordres de Dieu qui l'envoyait à Ninive[8]. » D'après le même auteur, Jonas s'enfuyant représenterait le désir qu'avait Notre-Seigneur de sauver le peuple juif et le décret du Père éternel qui transfère aux gentils le don méconnu et rejeté par Jérusalem. Malgré les textes cités par le savant auteur, rien ne nous semble moins sûr que cette interprétation. Nous préférons nous abstenir d'émettre une hypothèse, faute de pouvoir la justifier.

Nous arrivons à la descente de croix, l'une des quatre scènes représentées dans les

1. E. Mâle, *op. cit.*, p. 223.
2. Nombres, XXI, 6-9.
3. S. Jean, III, 14.
4. Exode, XII, 21-28.
5. E. Mâle. *op. cit.*, p. 172.
6. Mss 520 et 1058, aux deux fêtes de la croix. Cette belle séquence, attribuée sans preuves à Adam de Saint-Victor, pourrait bien avoir été composée à Orléans (Cf. le sieur de Moléon, *Voyages liturgiques*, p. 196).
7. Jonas, I, 3.
8. *Vitraux de Bourges*, p. 120.

grands panneaux carrés (19). Un homme sans nimbe, probablement Joseph d'Arimathie, reçoit le corps du Sauveur; une sainte femme, Marie sans doute, baise une des mains de Jésus; du côté opposé, on voit un homme nimbé, peut-être saint Jean. Un dernier personnage détache les pieds du cadavre du *suppedaneum* où ils sont cloués.

Deux scènes empruntées au récit du sacrifice d'Abraham accompagnent la descente de croix. D'un côté (20), Abraham, nimbé, tenant un glaive et un vase renfermant du feu, se retourne vers son fils Isaac, qui porte sur ses épaules le bois du sacrifice. On lit : AHRAHAN. Du côté opposé (21), le même personnage, désigné par la même inscription, s'apprête à immoler son fils, couché sur un autel ; mais un ange arrête son bras. On aperçoit dans un buisson le bélier qui sera sacrifié à la place de l'enfant [1].

« La *Glose ordinaire* nous apprend d'abord qu'Isaac est une figure du Fils de Dieu, comme Abraham est une figure de Dieu le Père. Dieu, qui devait donner son Fils pour les hommes, a voulu laisser entrevoir le grand sacrifice au peuple de l'Ancienne Loi. Tout le passage de la Bible, où le sacrifice d'Abraham est raconté, est rempli de mystères... Enfin, le bois qu'Isaac a chargé sur son épaule est la croix même de Jésus-Christ [2]. » A Bourges, c'est une véritable croix que l'enfant porte sur ses épaules ; ici, ce sont deux fagots *croisés* dont la position permet de soupçonner également une intention symbolique.

Plus bas (22), nous voyons le pélican se déchirant pour faire couler son sang sur ses petits. Il faut noter, avec le P. Cahier, que le pélican est un symbole de résurrection : au moyen âge, le pélican passait non seulement pour nourrir ses petits de son sang, comme on le croit communément, mais pour leur rendre ainsi la vie, trois jours après les avoir tués [3]. Près de l'oiseau, l'artiste a représenté David, figure du Christ ; il tient une banderole où se lisent les mots suivants : SIMILIS FACTVS|SVM PELLICAMO [*sic*] [4].

La plupart des scènes bibliques qui nous restent à décrire, groupées autour du tombeau du Christ, préfigurent, comme la précédente, la résurrection [5].

C'est d'abord Élisée ressuscitant le fils de la Sunamite [6] (23). Le prophète, désigné par l'inscription S· ELISEVS, suivi de la mère de l'enfant, s'approche du corps de celui-ci. Le petit cadavre est étendu sur un lit, les bras singulièrement rejetés en arrière et croisés derrière la tête. « Écoutons la *Glose* : Élisée est une figure de Jésus-Christ. Quand il apprend que le fils de la veuve est mort, il envoie d'abord son serviteur avec un bâton pour ressusciter l'enfant. Mais le serviteur n'a pas assez de force divine pour accomplir le miracle. Image, dit la *Glose*, de Moïse, de ce serviteur que Dieu avait armé de la verge pour sauver son peuple, et qui ne put y réussir. Jésus arrive comme Élisée pour achever l'œuvre du salut. Il s'étend sur le cadavre et il s'unit à ses membres, ce qui veut dire qu'il s'unit à la nature humaine en prenant un corps mortel. Il souffle sept fois sur le mort l'esprit

1. Genèse, XXII, 1-14.
2. E. Mâle, *op. cit.*, p. 172.
3. E. Mâle, *op. cit.*, p. 59; Cahier, *op. cit.*, p. 84.
4. Psaume CI, v. 7. L'inscription est aujourd'hui mutilée; nous l'avons vue intacte avant 1918.
5. Il est intéressant de comparer avec cette partie de notre vitrail une peinture, ornant un missel exécuté en Allemagne peu après le milieu du XII[e] siècle (André Michel, *Histoire de l'art*, II, fig. 250).
6. IV Rois, IV, 32-37.

de vie, ce qui signifie qu'il apporte à l'humanité morte les sept dons du Saint-Esprit, et enfin, il se relève avec l'enfant vivant, comme l'humanité s'est levée du tombeau en même temps que Jésus-Christ[1]. »

Le tableau correspondant, du côté opposé (24), se rapporte à la croix. Le prophète Elie, représenté chauve comme le dépeint la Bible, et tenant une banderole où se lisent les mots ELIAS PROFETA[2], adresse la parole à une femme accompagnée d'un tout jeune enfant. Cette femme est la veuve de Sarepta, ramassant, pour préparer son repas, les « deux morceaux de bois » considérés par les interprètes comme une image de la croix[3]. A Bourges, c'est une croix véritable que l'artiste a mise entre ses mains ; ici, elle tient un morceau de bois dans chaque main et présente ces deux morceaux de manière à figurer une croix de Saint-André. L'allusion, peut-être moins frappante, est quand même saisissable. « La veuve de Sarepta est l'Église des Gentils accueillant le Sauveur que la Synagogue n'a pas voulu reconnaître... elle assemble deux morceaux de bois pour exprimer qu'elle attend tout son salut de la Croix[4]. » Le symbolisme, enregistré dans la *Glose ordinaire*, a inspiré l'auteur de la séquence, déjà citée, en l'honneur de la croix :

Ligna legens in Sarepta
Spem salutis est adepta
Pauper muliercula.

C'est encore à la croix que fait allusion la scène figurée tout auprès, au-dessus de la mise au tombeau (25). Un vieillard nimbé, assis, étend les mains, *en croisant les bras*, sur deux jeunes hommes qui se tiennent inclinés à ses côtés. Cet homme est le patriarche Jacob ; il bénit les enfants de Joseph, Éphraïm et Manassé[5]. « Les Pères faisaient observer que Jacob, en bénissant ses petits-fils, les bras en croix, avait voulu marquer qu'il préférait le cadet à l'aîné ; car c'est sur Éphraïm, le plus jeune, qu'il avait mis sa main droite... Jacob, figure du Christ, en préférant Éphraïm à Manassé, annonçait que le Messie substituerait par le mystère de la croix un peuple nouveau au peuple ancien[6]. »

Nous arrivons au dernier des tableaux évangéliques : la mise au tombeau, ou plutôt l'onction du cadavre de Jésus (26).

Deux personnages sans nimbe se tiennent aux extrémités d'un sarcophage dans lequel ils déposent le corps du Sauveur ; un troisième verse le contenu d'une fiole. Deux autres personnages, nimbés ceux-là, un homme et une femme, se tiennent à l'arrière-plan ; leur attitude exprime la douleur. L'un doit être saint Jean ; l'autre est sans doute la Vierge ou Marie-Madeleine.

Mais le tombeau ne gardera pas le dépôt qu'il a reçu : Jésus doit en sortir vivant et glorieux. C'est ce qui est annoncé dans les deux tableaux voisins.

D'un côté (27), un homme, qui paraît s'apprêter à gravir une sorte de colline, a chargé

1. E. Mâle, *op. cit.*, p. 176.
2. Il ne reste plus que la dernière lettre du nom du prophète ; l'inscription était encore intacte en 1918.
3. III Rois, XVII, 10-13.
4. E. Mâle, *op. cit.*, p. 173.
5. Genèse, XLVIII, 8-20.
6. E. Mâle, *op. cit.*, p. 174.

ses épaules des deux vantaux d'une porte ; avec un peu d'attention, on en distingue les pentures. Cet homme est Samson, qui, ayant décroché les portes de la ville de Gaza, se dirige vers le sommet de la montagne où il doit les déposer [1]. « Samson entre dans Gaza, et les Philistins referment sur lui les portes, persuadés qu'ils le tiennent prisonnier. Mais pendant la nuit, le héros arrache les portes de leurs gonds, les met sur son épaule, et les dépose au sommet de la montagne. Samson, c'est Jésus, et Gaza, c'est le tombeau où les Juifs croient avoir enfermé le Sauveur pour toujours. Mais, avant le point du jour, il brise comme Samson les portes du sépulcre, et les emporte avec lui sur la montagne, c'est-à-dire au ciel, où il remonte, pour indiquer qu'il a vaincu la mort à jamais [2]. »

Même idée dans les vers d'Adam de Saint-Victor :

Samson Gazae seras pandit,
Et asportans portas scandit
Montis supercilium ;

Sic de Iuda leo fortis
Fractis portis dirae mortis,
Die surgens tertia,
Rugiente voce Patris
Ad supernae sinum matris
Tot revexit spolia [3].

Du côté opposé à la composition qui vient d'être décrite (28), nous voyons un jeune homme déchirant la gueule d'un animal sauvage ; des moutons occupent le premier plan. Ce jeune homme est David [4]. Pour les commentateurs, David protégeant les brebis de son père est l'image de Jésus arrachant au démon le genre humain par sa victoire sur la mort. C'est ce qu'exprime encore Adam de Saint-Victor dans une de ses séquences pascales :

David, fortis viribus
A leonis unguibus
Et ab ursi faucibus
Gregem patris liberat [5].

Nous avons déjà décrit les médaillons où sont représentés les donateurs.

Ainsi que nous l'avons déjà fait remarquer, notre vitrail ne présente pas la belle ordonnance de ceux de Tours et de Bourges, où les figures bibliques de l'Ancien Testament forment l'entourage des scènes évangéliques auxquelles elles se rapportent spécialement. A Bourges, la bénédiction des petits-fils de Jacob occupe le sommet de la fenêtre ; ce tableau résume tous les autres en proclamant la substitution de l'Église à la Synagogue ; aussi le P. Cahier a-t-il appelé le vitrail de Bourges « vitrail de la Nouvelle Alliance ». Ici cet

1. Juges, XVI, 3.
2. E. Mâle, *op. cit.*, p. 178.
3. Séquence *Zyma vetus expurgetur*. Les derniers vers cités font allusion au lion, qui, d'après les bestiaires, ressuscite ses lionceaux en rugissant. Le lion et les lionceaux figurent, comme symbole de résurrection, dans les vitraux de Bourges, de Tours, et du Mans.
4. I Rois, XVII, 34-37.
5. Séquence *Ecce dies celebris*.

aspect spécial de la doctrine exprimée par l'artiste ne s'impose pas à l'attention avec autant de force ; tout ce qu'on peut dire, c'est que les figures bibliques se rapportent à la passion et à la résurrection de Jésus-Christ. Voilà pourquoi nous avons eu recours à la dénomination de « vitrail de la rédemption[1] ».

Nous avons raconté plus haut[2] comment les panneaux manquants avaient été refaits en 1876 sur l'initiative du chanoine Brou. Améliorés par le remplacement de quelques pièces, ces panneaux, pastiches très réussis de l'art du XIII^e^ siècle, ont été posés en 1923, à l'occasion de la restauration du vitrail, exécutée par M. Lorin. Voici les sujets traités :

(4) Le Christ bénissant, trônant entre deux candélabres.

(6) Escorté de plusieurs personnages, Jésus porte sa croix ; un homme creuse le trou dans lequel l'instrument du supplice sera planté. Nous avons déjà fait remarquer que dans l'ancien panneau, vu par Pintard, Jésus marchait vers la droite, et non vers la gauche.

(8) Les deux explorateurs de la Terre Promise rapportent la grappe de raisin.

(11) Un ange apparaît à Gédéon, occupé à vanner du froment. Inscription : LIBERABIS ISRAEL.

(13) Jésus sur la croix. Un homme lui présente l'éponge imbibée de vinaigre ; un soldat lui perce le côté d'un coup de lance ; Marie et Jean s'affligent.

(15) Adam reçoit dans un calice le sang du Rédempteur. Inscription : ADAM.

(18) Jonas à genoux. Inscriptions : IONAS, NINIVE, TARSE. On lit aussi, en très petits caractères : *1876. Lorin pinxit.*

LX

HISTOIRE ET MIRACLES DE SAINT NICOLAS

(Planche en trichromie VI ; planches en noir CLVIII-CLXI ; planche coloriée XIII, fig. 49.)

Chacun des petits panneaux carrés formant les angles de la bordure de ce vitrail, à la partie inférieure, est orné d'une figurine. A gauche (1), un homme marche chargé d'un ballot ; du côté opposé (2), un autre homme, tout semblable au premier, marche en sens inverse. Quand on observe de près ces deux petits sujets, on s'aperçoit qu'ils ont été exécutés d'après le même dessin ; le second a été posé le côté peint tourné vers l'extérieur.

La vue de ces deux petits personnages ne suffirait pas à révéler l'identité des donateurs de la verrière ; mais les trois scènes que nous allons décrire sont plus significatives. Voici

1. Une étude approfondie de notre vitrail nécessiterait des développements qui ne sauraient trouver place ici. Nous nous contentons de renvoyer au chapitre V (*Enrichissement de l'iconographie, Suger et son influence*) du beau livre de M. E. Mâle sur *L'Art religieux du XII^e^ siècle en France*. On consultera aussi utilement un article de Didron sur la *Symbolique chrétienne* (*Annales archéologiques*, VIII). Il est intéressant de rapprocher des sujets de notre vitrail quelques-unes des compositions renfermées dans la *Bible moralisée* de la Société française de reproductions de manuscrits à peintures ; voir en particulier les planches 15, 34, 46, 76, 117 et 178.

2. Pp. 106 et 118.

d'abord (3), derrière un comptoir, un homme dont on n'aperçoit que le buste; il tient une ceinture à boucle. D'autres ceintures pendent de la traverse supérieure d'une sorte de châssis; et sur le comptoir sont posées deux corbeilles évasées; le contenu de l'une (graines? fruits?) est brun; celui de l'autre est vert. En regard (4), même comptoir, même corbeille, même châssis. L'homme pile quelque chose dans un mortier; un vase à long col est à portée de sa main.

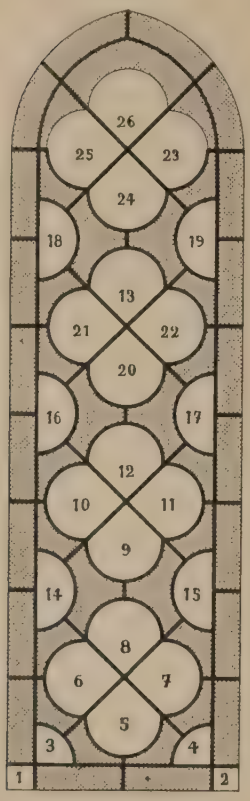


Fig. 49. — Baie LX (histoire et miracles de saint Nicolas).

Dans un troisième médaillon (5), le verrier a représenté l'intérieur d'une boutique. Un homme — nous n'osons dire un acheteur, car il est nu-tête — semble en conversation avec un marchand qui fait une pesée à l'aide d'une balance. Ici encore, on voit des ceintures; elles pendent d'une longue traverse; une étoffe est posée sur le comptoir. Quant aux objets que Bulteau a pris pour des paquets de cierges, nous croyons, avec l'historien des corps de métiers chartrains, que ce sont des escarcelles.

Après avoir étudié les sujets que nous venons de décrire, il est facile d'identifier les donateurs du vitrail: ce sont les merciers-apothicaires. On peut aussi, avec l'auteur de la *Description de la cathédrale de Chartres*, les désigner sous le nom d'épiciers; car, si aucun des objets représentés et facilement reconnaissables ne relève du commerce de l'épicerie, ce commerce était autrefois uni à ceux de l'apothicairerie et de la mercerie[1], et peut être, à l'origine, exercé par les mêmes personnes.

L'histoire illustrée dans le vitrail est celle de saint Nicolas[2]. Comme nous avons déjà étudié un vitrail légendaire consacré au même saint et reproduisant les mêmes faits[3], nous ne répéterons pas ici ce que nous avons dit sur le culte du saint évêque et sur les documents qui ont pu servir de programme à l'artiste; nous nous contenterons, dans la plupart des cas, de décrire les sujets.

Deux choses sont à noter au sujet de la disposition des panneaux. La première, c'est que le verrier a considéré les petits médaillons semi-circulaires placés sur les côtés comme formant une série à part; les sujets qui y sont traités ne se rapportent aucunement à ceux des grands panneaux voisins. La seconde, c'est qu'il est inutile de chercher à disposer les sujets suivant un ordre rigoureusement chronologique, car la forme des panneaux ne s'y prête pas; il est impossible, par exemple, de juxtaposer la scène de l'élection du saint à celle de sa consé-

1. Cf. G. Aclocque, *Les Corporations, l'Industrie et le Commerce à Chartres*, pp. 18, 56, 67, 75, etc.

2. Le P. Cahier (*Caractéristiques*, p. 648) donne saint Nicolas comme le patron des épiciers. La chose est exacte pour Paris, où les « Messieurs les Marchands Epiciers et Apothicaires » faisaient encore imprimer, en 1726, l'office propre de leur patron; mais on ne voit pas que leurs collègues chartrains aient partagé cette dévotion. La fête patronale des merciers-épiciers de Chartres, attestée, il est vrai, assez tardivement, était celle de la Trinité.

3. Cf. p. 260.

cration épiscopale ; ces deux tableaux sont nécessairement séparés par d'autres se rapportant à des miracles posthumes. L'ordre actuel, obtenu en 1918 au prix de quelques transpositions, n'est pas pleinement satisfaisant ; mais nous ne croyons pas qu'il soit possible d'en trouver un meilleur.

Naissance de saint Nicolas. — Sa mère est étendue sur un lit (6), une servante lui apporte à manger dans une écuelle ; le contenu de ce récipient n'est pas un « breuvage » comme le dit l'abbé Bulteau, car il dépasse la hauteur des bords, mais quelque chose de semblable à ce qui est renfermé dans la corbeille figurée dans le premier sujet décrit. Pendant ce temps deux femmes baignent dans une vasque assez semblable à des fonts baptismaux le nouveau-né, dont la tête est déjà nimbée[1] (7).

(8) L'enfant refuse d'être allaité. Sujet traité à peu près de la même manière que dans la verrière déjà décrite ; le présent tableau a sans doute servi de modèle à l'artiste qui a dessiné l'autre.

(9) Nicolas est à l'école. Même remarque. Panneau très remarquable et en parfait état de conservation.

(10) Pendant la nuit, le saint jeune homme jette par une fenêtre une aumône dans la maison d'un père de famille qui avait formé le projet de livrer ses filles à la débauche.

(11) Le père des jeunes filles a couru après Nicolas et l'a rejoint ; il se jette à ses pieds qu'il veut baiser ; mais le saint l'en empêche.

(12) Nicolas est désigné pour être évêque de Myre ; un clerc l'arrête à la porte de l'église ; un ecclésiastique en chasuble est prosterné devant l'autel.

(13) Sacre de Nicolas. — En présence de plusieurs clercs, il s'incline devant le prélat consécrateur. Une croix et un calice sont posés sur l'autel.

Viennent ensuite quatre sujets paraissant se rapporter tous les quatre à l'épisode de la distribution du blé au peuple de Myre.

(14) Le saint évêque, en habits pontificaux, adresse la parole aux personnages représentés dans le tableau suivant.

(15) Un vaisseau. Deux hommes sont à bord ; l'un d'eux porte un sac sur ses épaules.

(16) Saint Nicolas, debout, parle à trois hommes, assis, dont l'un, le seul qu'on voie entièrement, tient une épée enfermée dans un fourreau. Il parle, dit l'abbé Bulteau, « aux trois patrices Népotien, Orsin et Apolin ». Cette explication ne nous paraît guère admissible ; cette unique scène ne saurait passer pour l'illustration de l'histoire, assez longue et quelque peu obscure, des trois stratiles[2]. Comme nous allons trouver dans le médaillon

1. L'enfant se tient debout dans le bassin : « Hic prima die cum balnearetur, dit Jacques de Voragine, erectus stetit in pelvi. » Ce détail, devenu traditionnel dans l'iconographie, ne se trouve ni dans l'ancienne *vie* du saint contenue dans nos manuscrits, ni dans le *Speculum historiale* de Vincent de Beauvais, mais il figure dans d'autres écrits (*Analecta Bollandiana*. II, p. 143). Il est à supposer que la légende est née d'une formule iconographique mal comprise : on a sans doute représenté d'abord, sans intention spéciale, le bain de saint Nicolas, comme on a représenté celui de l'enfant Jésus ou de la Vierge ; la pose donnée à l'enfant par nos vieux artistes, peu soucieux de naturalisme, a pu être considérée comme prodigieuse par des écrivains disposés à trouver partout du merveilleux.

2. Appelés en réalité, dans la légende, Nepotianus, Ursus et Harpilio.

suivant des hommes ayant également l'épée au côté et portant des sacs, nous croyons qu'il s'agit encore, dans les deux cas, de l'histoire du blé distribué.

(17) Deux hommes, ayant une épée suspendue au côté, transportent des sacs sur leurs épaules.

(18) Un aubergiste, armé d'une hache, introduit chez lui trois jeunes gens.

(19) Aidé de sa femme, l'aubergiste assassine ses trois hôtes. Le dénouement de l'histoire, c'est-à-dire la résurrection des jeunes gens, n'a pas été représenté.

(20) « Une femme, dit l'abbé Bulteau, présente à saint Nicolas le petit enfant qu'elle a obtenu par les prières du saint. » Il est possible qu'il faille rattacher cette scène aux deux suivantes et y voir le début de l'histoire de l'enfant tombé dans la mer et rendu à ses parents ; cette interprétation reste cependant douteuse. En tout cas, la description citée n'est pas absolument exacte : la femme, sur le seuil d'une porte, fait le geste d'applaudir ; derrière elle, à l'intérieur de la maison, l'enfant se tient debout dans un bassin, posé sur un trépied, au-dessous duquel il y a du feu [1].

(21) Un homme, accompagné de sa femme et de son jeune fils, se rend par mer au tombeau de saint Nicolas ; l'enfant tombe dans la mer en puisant de l'eau. Le verrier a fait intervenir le démon, qui, à l'aide d'un crochet, attire l'enfant dans les flots.

(22) L'enfant, tenant dans ses mains le vase dont il s'est servi pour puiser de l'eau, est rendu à ses parents par saint Nicolas.

(23) Ici commence l'histoire de l'emprunteur de mauvaise foi. Il reçoit une bourse des mains d'un vieillard à longue barbe coiffé du bonnet juif. Une image de saint Nicolas s'élève sur une colonne entre les deux personnages ; cette image, refaite au XIV^e^ siècle, est peinte avec beaucoup de finesse.

(24) L'emprunteur remet au vieillard un bâton creux contenant la somme reçue, et jure, devant l'image du saint, qu'il ne doit plus rien. Ici encore, l'image a été refaite au XIV^e^ siècle.

(25) S'étant endormi au bord d'un chemin, l'emprunteur est écrasé par un chariot attelé d'une paire de bœufs ; des pièces de monnaie s'échappent du bâton brisé.

(26) Un homme dont la maison a été pillée par des voleurs flagelle l'image de saint Nicolas pour punir le saint de n'avoir pas mieux défendu les biens confiés à sa garde.

Ce vitrail, où l'on reconnaît la main, un peu lourde, qui a dessiné les scènes de l'histoire de saint Lubin, est d'un bel effet décoratif. Bien qu'on y trouve la trace de mauvaises réparations anciennes, il est, dans son ensemble, dans un bel état de conservation. Sa dernière restauration, exécutée par M. Gaudin, date de 1924.

1. Si ce panneau était isolé, on y verrait volontiers l'illustration d'une curieuse anecdote appartenant à l'histoire de saint Julien du Mans. Le contexte — si l'on peut employer ce mot — ne permet pas d'adopter cette interprétation ; mais, pour l'intelligence du sujet présentement étudié, on peut retenir que certaines femmes avaient l'habitude — dangereuse — de baigner leurs enfants dans des récipients placés sur le feu.

LXI

HISTOIRE DE JOSEPH

(Planches en noir CLXII-CLXVI ; planches coloriées XIV, XV et XVI ; fig. 50.)

Ce vitrail est un don des changeurs, qui sont représentés dans les deux médaillons du bas, près des coins de la fenêtre. Dans celui qui est à gauche du spectateur (1), deux changeurs se tiennent derrière une table ; l'un pèse des pièces d'or dans une balance, l'autre étend la main sur des pièces semblables posées sur la table. Du côté opposé (2), un changeur examine une pièce de monnaie, tandis que son collègue s'entretient avec un client. Un objet que nous n'osons identifier avec une balance est à portée de sa main.

Les autres médaillons racontent l'histoire de Joseph[1], sujet traité dans plusieurs autres cathédrales. C'est avec le vitrail de Joseph de la cathédrale de Bourges que le nôtre offre la ressemblance la plus frappante ; cette ressemblance est telle qu'il faut vraisemblablement les attribuer tous deux au même atelier, peut-être à la même main. Mais, tandis que l'histoire de Joseph est assez à l'étroit dans les seize médaillons légendaires de Bourges, elle est traitée ici, en vingt-huit tableaux, avec toute l'ampleur désirable. Étant donné que, suivant l'exégèse de l'époque, Joseph est une figure de Jésus-Christ, on peut supposer que notre vitrail est, au fond, une œuvre symbolique[2]. Mais comme l'artiste s'est contenté d'illustrer le texte biblique, sans en dépasser le sens littéral, on ne peut affirmer que telle ait été son intention.

Il est facile, à l'aide de la Genèse, d'interpréter les médaillons de notre vitrail.

Voici d'abord le songe de Joseph (3). Joseph (dont la tête est refaite) est étendu sur son lit ; au-dessus, dans un disque entouré d'une bordure frangée de nuages, on aperçoit le soleil, la lune et onze étoiles. Inscription : IOSEP.

La scène qui vient ensuite (4) est celle de Jacob envoyant Joseph vers ses frères à Sichem. Le vieux Jacob, assis, a une longue barbe blanche ; c'est ainsi que nous le retrouverons dans tous les autres tableaux où nous aurons l'occasion de mentionner sa présence. Le visage, plein de caractère, que l'artiste lui a donné, est tout à fait semblable à celui qu'il a dans le vitrail de Bourges[3]. Joseph, debout, s'apprête à partir ; d'une main, il tient une cruche, et, de l'autre, il relève son manteau, dont le pli renferme trois pains. On lit encore : IOSEP, et, à gauche, verticalement : IACOB.

Dans le médaillon suivant (5), qui n'est expliqué par aucune inscription, sept hommes

1. Genèse, XXXVII, XXXIX-XLVI.

2. Voir sur cette question l'étude érudite du P. Cahier (*Vitraux de Bourges*, ch. x), dont les conclusions ont été résumées par M. E. Mâle (*Art religieux du XIII^e siècle*, p. 189).

3. Viollet-le-Duc, *Dictionnaire de l'architecture*, *Vitrail*, fig. 17 et 20.

gardent des moutons; l'un des pasteurs semble montrer quelque chose au loin. Ce tableau représente probablement les fils de Jacob apercevant leur frère et complotant de le faire mourir.

Plus haut (6), Joseph est descendu par ses frères dans une citerne vide, dont l'orifice ressemble à la margelle d'un puits. Il est désigné par son nom : IOSEPH

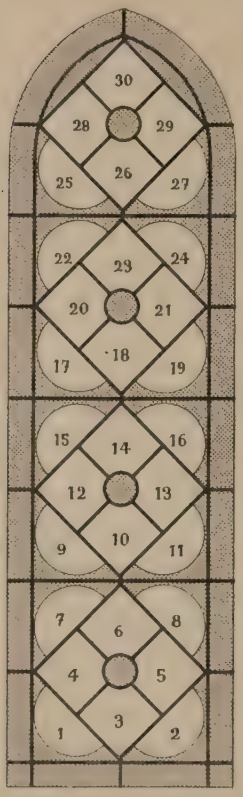


Fig. 50. — Baie LXI (histoire de Joseph).

Joseph est vendu aux marchands ismaélites (7). Plusieurs de ses frères figurent dans le tableau; l'un des deux marchands tient dans sa main des pièces d'argent. Jusqu'à la dépose de la verrière, en 1918, on lisait : IOSEP.

Cinq hommes, dont l'un tient une houlette, présentent à Jacob la robe de Joseph ; cette robe, teinte de sang, est rougeâtre (8). La disposition du médaillon n'a pas permis au verrier de placer l'inscription IACOB horizontalement au-dessus ou au-dessous du personnage qu'elle désigne ; il l'a posée verticalement derrière l'image du vieillard (comme celle du panneau 4).

Plus haut (9), nous voyons Joseph introduit dans la maison de Putiphar. Celui-ci est assis sur une sorte de trône et tient un sceptre, comme un roi ; mais, au lieu d'une couronne, il porte un bonnet rouge pointu. Joseph est présenté par deux hommes, probablement les deux marchands. On lit : BVTIFAR, IOSEPH.

A côté, Joseph est représenté avec la femme de Putiphar (10). Tous deux sont assis sur une sorte de banc ; des arcades localisent la scène dans un palais. La femme adresse la parole à Joseph qui fait un geste de refus et d'indignation. Jusqu'en 1918, il y avait, au bas de la composition et à gauche, une inscription en partie brisée : Joſc : cette inscription, en lettres gothiques anguleuses, datait sans doute du XV^e^ siècle : il n'en reste plus trace aujourd'hui.

Le tableau suivant (11) est ainsi décrit par Pintard : « Putifar assis auquel sa femme accuse Joseph ». Putiphar est sur son trône, comme nous l'avons déjà vu ; sa femme, les vêtements en désordre et tenant le manteau de Joseph, se présente à lui avec deux témoins dont l'un montre quelqu'un ou quelque chose au delà d'une porte. On lit encore : BVTIFAR.

Putiphar donne l'ordre d'incarcérer Joseph (12). Un homme s'est saisi du saint jeune homme et le tient étroitement. Il y a deux inscriptions : l'une, verticale : BVTIFAR ; l'autre, horizontale : Joſcph ; cette dernière, refaite postérieurement, est en lettres gothiques.

Joseph est introduit dans la prison par un homme qui le frappe (13). Les têtes du grand échanson et du grand panetier dépassent le mur de l'enceinte.

(14) L'artiste a représenté ici le songe de Pharaon. Ce personnage, couronné, repose sous un dais auquel une lampe est suspendue. On lit : PHARAON.

Plus haut (15), on aperçoit les sept vaches grasses et les sept vaches maigres. L'artiste leur a donné des couleurs variées : vert, jaune, bleu, rouge, blanc.

Joseph, dans la prison, explique les songes de ses deux compagnons de captivité (16). A gauche du spectateur, l'échanson exprime le jus du raisin dans une coupe ; à droite, le panetier endormi voit une corbeille de pains qu'un oiseau vient becqueter. Inscription : IOSEPH.

Joseph explique le songe de Pharaon (17). Ce dernier, assis, tend son sceptre à Joseph qu'accompagnent deux hommes. Un petit bâtiment figure sans doute la prison. Inscription : PHARAON, IOSEP.

Les deux médaillons voisins représentent les Égyptiens amassant des provisions durant les années d'abondance. Nous n'osons donner une interprétation précise du premier (18) : on y voit quatre hommes dont deux versent le contenu du pli de leur vêtement, du grain sans doute. Ce grain tombe sur le sol, représenté par des ondulations analogues à celles qui servent à figurer les vagues de la mer. L'abbé Bulteau voit là les Égyptiens « vannant » le blé ; nous n'osons donner cette interprétation pour certaine. Le tableau voisin (19) est plus facile à expliquer ; deux hommes transportent des sacs de blé, et un troisième vide le contenu d'un sac dans un récipient en maçonnerie.

L'auteur du vitrail, suivant pas à pas le récit de la Genèse, laisse Joseph et revient à Jacob.

Ici (20), le patriarche, reconnaissable à son visage barbu, semble donner l'ordre à ses fils, dont trois seulement sont représentés, d'aller acheter du blé en Égypte. Comme toutes les scènes de l'histoire n'ont pu être traitées, il s'agit sans doute déjà du second voyage. Inscription (verticale) : IACOB.

Les fils de Jacob, montés sur des dromadaires, se dirigent vers l'Égypte (21). Comme dans le médaillon précédent, trois seulement ont trouvé place dans la composition.

Joseph accueille ses frères (22). Il tient un sceptre ; deux hommes sont devant lui. Inscription : IOSEPH.

Voici le repas offert par Joseph à ses frères (23). Faute de place, il n'y a que quatre convives ; un serviteur leur verse à boire.

L'intendant de Joseph, ayant rejoint les fils de Jacob, trouve la coupe de son maître dans le sac de Benjamin (24). Il la montre, et Benjamin — BENGEMMIN — fait un geste d'étonnement. On voit dans la caravane un dromadaire ayant une clochette au cou.

Le retour des fils de Jacob est traité dans une vaste composition s'étendant sur trois panneaux. A gauche (25), le vieux patriarche, un bâton à la main, sort de sa maison pour aller au-devant de ses fils, dont un personnage, qui fléchit le genou, lui annonce l'arrivée. Un autre homme est debout sur le seuil de la porte. On lit : IACOB. La caravane (26 et 27) comprend quatre voyageurs ; deux sont à cheval, les deux autres sont montés sur des dromadaires. Comme plus bas, les animaux ont des clochettes pendues au cou.

Accompagné de ses fils, Jacob se rend en Égypte (28). Les voyageurs sont à cheval. Inscription : IACOB.

Le tableau voisin (29) représente Jacob reconnaissant son fils Joseph. Joseph, dit la Genèse, se montra à lui, et, s'étant jeté à son cou, il pleura longtemps. Israël dit à Joseph : « Je puis mourir maintenant, puisque j'ai vu ton visage et que tu vis encore ! » Trois personnages assistent à cette scène touchante, dont les deux acteurs sont désignés par les inscriptions : IACOB, IOSEPH.

Au sommet du vitrail se voit l'image de Notre-Seigneur Jésus-Christ, assis entre deux flambeaux (30). La tête, mal réparée anciennement, a dû être refaite lors de la dernière restauration. De chaque côté, la concavité des lignes courbes de l'arc brisé de la fenêtre est occupée par des nuages.

Tout le vitrail, dans un bon état de conservation, est d'un style excellent. Le dessin est soigné ; les visages généralement traités avec soin ; quelques-uns, plus modelés, refaits lors d'une restauration ancienne, ont beaucoup moins de caractère que les anciens. Les animaux, les chevaux surtout, sont dessinés d'une manière nerveuse tout à fait appropriée au genre du vitrail. L'espace, assez restreint, que laissent entre eux les tableaux, est garni d'ornements végétaux du plus beau style. Ces qualités, auxquelles il faut joindre un coloris harmonieux d'une belle tonalité bleue, font du vitrail de Joseph un des plus remarquables de notre collection. Il a été restauré en 1924 par M. Gaudin.

LXII

HISTOIRE DE SAINT EUSTACHE

(Planche en trichromie VII ; planches en noir CLXVII-CLXXIV ; planches coloriées XVII-XVIII, fig. 51.)

Les donateurs de ce beau vitrail se sont fait représenter dans quatre petits médaillons circulaires. Dans deux de ces médaillons (1 et 2), des drapiers mesurent des pièces d'étoffe ; dans chacun des deux autres figure un fourreur : l'un, assis, tient une pièce de vair (3) ; l'autre présente un vêtement fourré à un client (4).

Ce sont sans doute les donateurs qui ont indiqué à l'artiste le sujet du vitrail. Voulant probablement honorer un saint dont les occupations avaient eu quelque rapport avec leur métier, ils ont choisi saint Eustache, dont la *passion* débute par le récit d'une chasse merveilleuse.

On chercherait vainement saint Eustache parmi les saints en possession d'un culte liturgique dans l'Église de Chartres au commencement du XIII^e^ siècle. Cependant, sa fête y avait existé à une époque antérieure, et sa légende, qui se lit dans un de nos plus anciens manuscrits liturgiques[1], était certainement bien connue de nos ancêtres.

1. Lectionnaire chartrain : ms. 507 (X^e^ siècle), fol. 333. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 2760. La fête de saint Eustache, qui, au X^e^ siècle, était célébrée le 2 novembre, fut, dans la suite, supplantée par la Commémoration des

Nous regrettons de ne pouvoir donner de cette légende [1] qu'une brève analyse. C'est, dit-on, un document fort suspect au point de vue historique ; nous nous garderons bien de prétendre le contraire. Mais c'est aussi un roman d'aventures fort bien imaginé, et dont le style est loin d'être dénué de charme.

Eustache, qui s'appelait alors Placide, était un général romain du temps de Trajan. Il était païen, mais juste et droit ; ses bonnes œuvres lui méritèrent sa conversion. Un jour qu'il chassait avec ses soldats, il s'égara en poursuivant un cerf d'une grandeur extraordinaire. Parvenu au sommet d'un rocher, le cerf s'arrêta, et Placide aperçut, entre les bois de l'animal, l'image, encore inconnue pour lui, du Christ crucifié [2]. « Placide, pourquoi me poursuis-tu ? dit le Sauveur. Tes aumônes ont intercédé pour toi ; tandis que tu pensais prendre ce cerf, je suis venu te chasser et te prendre toi-même dans les rets de ma miséricorde.... Je suis le Christ, que tu honores sans le savoir. Retourne à la ville, et demande le baptême aux prêtres des chrétiens. » Placide obéit ; il fut baptisé avec son épouse et ses deux jeunes enfants. C'est alors qu'il reçut le nom d'Eustache. Sa femme fut appelée Théopistis, et les deux enfants Agapet et Théopiste [3].

La représentation de ces divers événements occupe plusieurs médaillons. Dans le premier (5), nous voyons Placide à la chasse ; il est à cheval et sonne du cor ; un autre cavalier le suit, l'arc à la main. Plusieurs cerfs s'enfuient, poursuivis par des chiens. Toute cette composition est dessinée avec un art consommé. Les quatre petits médaillons qui entourent celui que nous venons de décrire renferment des sujets se rapportant à la scène principale : deux piqueurs tenant en laisse des couples de chiens (6 et 7) ; un homme sonnant de la trompe, accompagné de plusieurs chiens (8) ; un valet brandissant un bâton et conduisant des chiens (9). Ces petits tableaux sont fort bien composés ; les attitudes des chiens sont parfaitement observées.

Plus haut (10), nous assistons à l'apparition miraculeuse. Le cerf s'est arrêté sur un rocher ; entre ses bois apparaît l'image du crucifix [4]. Placide est descendu de son cheval et a fléchi le genou. Une main divine d'où s'échappent des rayons lumineux apparaît au-dessus de lui dans le ciel. On lit : PLACIDAS [5].

Plongé jusqu'à mi-corps dans les fonts, Placide est baptisé par un évêque assisté d'un diacre (11) ; des rayons lumineux tombent sur lui du haut du ciel. L'inscription n'est plus

défunts. A la cathédrale de Chartres, on la supprima purement et simplement, et tout le culte du saint fut réduit à la lecture de sa notice martyrologique, tandis que, dans d'autres églises, elle fut remise au lendemain. La fête n'a été rétablie, dans le diocèse de Chartres, qu'au XIX^e^ siècle, par suite de l'adoption des livres liturgiques romains, où elle est fixée au 20 septembre.

1. Les Bollandistes en ont publié le texte grec original et la traduction latine (*Act. SS.*, Septembre, VI, p. 123). Le récit est fidèlement résumé dans la *Légende dorée*.

2. Nous suivons ici l'interprétation de notre artiste. On lit dans la *passion* : « inter cornua cervi formam sacrae crucis supra claritatem solis splendentem ; et in medio cornuum imaginem domini nostri salvatoris Iesu Christi » ; ce qui paraît désigner une croix entre les cornes du cerf (sur le front ?), et une image du Christ (non crucifié) au-dessus de sa tête. Ce texte un peu obscur a été diversement interprété ; dans un grand nombre d'œuvres d'art le Christ est représenté en buste entre les bois du cerf. Il y en a des exemples dans nos vitraux (CIX et CXXXVII).

3. Notre lectionnaire (ms. 507) donne ces noms sous les formes suivantes (accusatif) : *Theospitem, Agapium, Theospitum*.

4. Par suite sans doute d'une ancienne réparation, le côté point de l'image du crucifix se trouve à l'extérieur.

5. C'est cette forme, *Placidas*, et non la forme *Placidus*, que donne notre lectionnaire.

la même ; le saint est désigné par le nom qu'il reçoit à son baptême : EVSTACIVS ; ce nom se retrouve dans la suite sur plusieurs panneaux (12, 13, 14, 15, 28, 29).

Ici commencent les scènes empruntées à l'histoire des tribulations de saint Eustache ; avant de les décrire, nous devons résumer rapidement le récit de ces événements. Le Christ avait prédit à son serviteur que, comme Job, il se sanctifierait par la patience dans les épreuves ; Eustache eut bientôt l'occasion de pratiquer cette vertu. Une épidémie fit mourir tous ses serviteurs ; ses animaux eux-mêmes périrent. Des voleurs, pendant son absence, emportèrent ou détruisirent tout ce qu'il possédait. Voulant cacher le spectacle de sa misère à ceux qui avaient été témoins de sa prospérité, Eustache s'enfuit secrètement avec sa femme et ses deux enfants, dans l'intention de s'embarquer pour l'Égypte. Après une marche de deux jours, les voyageurs s'embarquèrent. Une nouvelle épreuve attendait le saint homme : le maître du vaisseau, qui était païen, exigea de lui qu'il laissât sa femme pour prix du voyage. Eustache, menacé d'être jeté à la mer, dut consentir à ce singulier marché. Arrivé à terre, tandis qu'il s'éloignait tristement du rivage, il parvint au bord d'un fleuve qu'il lui fallut passer à gué. N'osant porter ensemble ses deux jeunes fils, il en prit un seulement, et le déposa sur la rive opposée. Tandis qu'il traversait de nouveau le fleuve pour aller chercher le second, un loup, d'un côté, et un lion, de l'autre, emportèrent les deux enfants, sans qu'il pût même tenter de les délivrer. Des paysans parvinrent à les arracher de la gueule des animaux. Élevés par leurs sauveurs, Agapet et Théopiste grandirent non loin l'un de l'autre, mais sans savoir qu'ils étaient frères. Pendant ce temps, croyant que ses enfants étaient morts, Eustache, pleinement soumis à la volonté de Dieu, vivait de son travail ; au bout de quelque temps, les habitants d'un village le chargèrent de garder leurs champs.

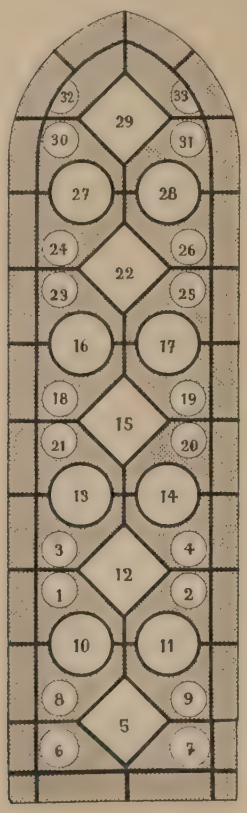


Fig. 51. — Baie LXII (histoire de saint Eustache).

Les malheurs d'Eustache ont fourni à notre verrier le sujet de plusieurs tableaux. Il nous le montre d'abord (12) quittant sa patrie, en compagnie de sa femme et de ses enfants. Les voyageurs franchissent la porte d'une ville.

Nous retrouvons nos exilés volontaires dans un médaillon voisin (13) ; Eustache converse avec un homme assis auquel il paraît demander quelque service ; il se présente au maître du navire. Cette scène est à peine indiquée dans la *passion* ; on peut s'étonner de la voir ici traitée ; mais nous ne croyons pas la composition susceptible d'être interprétée autrement. L'interlocuteur d'Eustache ressemble parfaitement, d'ailleurs, au patron du vaisseau représenté dans le médaillon voisin (14), où l'on voit la scène de l'embarquement : le saint franchit la passerelle ; il tient un de ses enfants dans ses bras ;

Théopistis le suit, accompagnée du second enfant. Le pilote est à son poste, l'aviron à la main.

Voici maintenant (15) Eustache expulsé du vaisseau. Tandis que sa femme, dont l'attitude exprime une tristesse profonde, est assise à côté du pilote, le saint est brutalement jeté par-dessus bord par le patron du vaisseau ; il va, semble-t-il, tomber à la mer, car on n'aperçoit pas la côte. Le texte de la *passion* ne dit pas que les choses se soient passées ainsi ; l'artiste semble avoir pris pour un événement réel une simple menace : « innuit dominus navis nautis suis ut in medium mare illum proiicerent ». Quant aux enfants, ils sont déjà hors du vaisseau, dans un coin du médaillon, sans qu'on voie sur quoi ils reposent.

La scène de l'enlèvement des deux enfants est traitée dans deux médaillons. D'un côté (16), Eustache, les vêtements retroussés, et dans l'eau jusqu'à mi-jambe, est arrêté au milieu du fleuve [1]. Il considère avec désespoir un lion qui gravit la berge, emportant dans sa gueule l'un des deux enfants. Du côté opposé (17), un loup s'enfuit après s'être saisi de l'autre enfant ; mais il va être contraint de lâcher sa proie, car il est poursuivi par deux paysans armés de bâtons, et par deux chiens qui l'ont rejoint et cherchent à le mordre.

Avec cet épisode, l'histoire de saint Eustache arrive au moment le plus critique. Désormais, Dieu va récompenser la constance de son serviteur ; sous l'action de la Providence, les événements vont changer de face.

Des revers militaires sur les frontières de l'empire causèrent à Trajan de sérieuses inquiétudes. Le souvenir lui revint alors du général qui maintes fois s'était distingué dans les campagnes contre les barbares. Il convoqua les soldats ayant combattu sous les ordres de Placide, et chercha à savoir par eux ce qu'était devenu leur ancien chef. N'ayant pu obtenir aucun renseignement, il promit une récompense à ceux qui le découvriraient.

Il advint que deux soldats, Antiochus et Achatius, parcourant le monde à la recherche de leur ancien général, arrivèrent justement au village où il se cachait, et le rencontrèrent. « Nous cherchons, lui dirent-ils, un étranger appelé Placide, qui est marié et père de deux enfants. » Eustache ne voulut pas trahir son secret ; mais, reconnaissant les soldats, il tint à leur faire bon accueil ; il partit leur acheter du vin et leur servit un repas dont il comptait prélever le prix sur son maigre salaire. Tandis qu'il s'était quelque peu éloigné pour dissimuler son émotion, les deux voyageurs se dirent : « Combien cet homme ressemble à celui que nous cherchons ! » Ils s'aperçurent bientôt que leur hôte, comme Placide, avait une cicatrice à la nuque. Plus de doute ! ils étaient en présence de leur chef ! Eustache dut avouer qui il était ; puis, ayant mis les riches vêtements que les deux soldats avaient apportés, il se rendit avec eux auprès de l'empereur qui le rétablit dans son grade et lui donna le commandement de la guerre contre les barbares.

Jugeant les effectifs insuffisants, Eustache ordonna une grande levée de troupes dans tout l'empire. Ses deux fils furent du nombre des recrues ; on les lui amena. Il ne les

1. Dans sa traduction de la *Légende dorée*, Th. de Wyzewa traduit *fluvium pertransire* par *traverser le fleuve à la nage*. Cette interprétation est sûrement inexacte ; dans le texte de la *passion*, plus précis que celui de Jacques de Voragine, il ne peut être question que de passer un cours d'eau guéable.

reconnut pas, mais comme ils étaient beaux et robustes, il les prit à son service, et, voyant leurs qualités, eut bientôt pour eux une vive affection.

Pendant que ces événements s'accomplissaient, la femme d'Eustache, rendue à la liberté par la mort de son maître, s'était retirée dans un pays lointain où elle vivait pauvrement ; elle habitait une cabane dans un jardin dont on lui avait confié la garde[1]. C'est dans ce pays qu'elle devait retrouver son mari et ses enfants. Eustache, ayant repoussé les barbares au delà de l'Hydaspe, pénétra dans l'Inde pour occuper leur territoire ; c'était précisément dans cette contrée que Théopistis s'était fixée. Voulant donner à son armée quelque repos, le général romain la fit stationner, sans s'en douter, dans la localité où vivait son épouse ; quant aux deux jeunes gens, ils furent logés chez leur mère. Là, pour se distraire, ils ne trouvèrent rien de mieux que de se conter mutuellement leurs souvenirs d'enfance : ils reconnurent bientôt qu'ils étaient frères. Cachant son émotion, Théopistis les écoutait ; elle put se convaincre que les deux jeunes soldats n'étaient autres que ses enfants. Espérant profiter de la présence des armées impériales pour se faire rapatrier, elle alla trouver le général et lui dit : « Je suis du pays des Romains ; je suis venue ici comme esclave ; fais-moi reconduire dans ma patrie. » Elle reconnut alors son mari ; et, tombant à genoux, lui parla ainsi : « Ne te courrouce pas contre ta servante, mais écoute-moi avec bienveillance, et raconte-moi ta vie passée. N'es-tu pas le général Placide, surnommé Eustache ? » Bientôt Eustache reconnut son épouse. Rien n'aurait manqué à son bonheur si le souvenir de la perte de ses enfants ne lui avait causé une peine dont il était resté inconsolable ; il apprit bientôt qu'ils vivaient et étaient auprès de lui ! La joie de la famille réunie fut complète ; on se réjouit et l'on rendit grâces au Seigneur.

La plupart des événements dont nous venons de résumer le récit ont été traités dans notre vitrail. Quelques médaillons, nous devons l'avouer, sont d'une interprétation peu sûre.

Dans un petit tableau où l'on voit deux hommes debout devant un personnage assis et couronné (18), il est facile de reconnaître l'empereur envoyant Antiochus et Achatius à la recherche de Placide. Près de là (19), nous retrouvons les deux soldats ; comme dans le médaillon précédent, l'un est barbu et l'autre imberbe. Ils adressent la parole à un homme tenant une sorte de fourche ; cet homme n'est autre, sans doute, qu'Eustache dans l'exercice de ses fonctions de « garde champêtre ». Un autre petit médaillon (20) représente deux personnages assis dont l'un tient une coupe : ce sont probablement nos voyageurs qui se communiquent leurs impressions en l'absence de leur hôte. Dans un petit tableau voisin (21), deux jeunes gens (ils sont tous deux imberbes) conversent avec animation ; si, comme la chose est probable, ce sont les enfants d'Eustache reconnaissant qu'ils sont frères, il faut admettre que l'artiste n'a pas suivi exactement l'ordre chronologique des scènes, et a placé le médaillon trop bas.

1. « ... commanebat in hortulo cuiusdam ; fecerat sibi tabernaculum... hortum quem custodiebat mulier... » Les termes de la *Légende dorée* : « pauper hospita manebat » signifient donc : « elle vivait comme une pauvre étrangère », et non, ainsi qu'on lit dans la traduction de Th. de Wyzewa : « elle tenait une petite auberge ».

Voici, par contre, des sujets plus faciles à identifier. Dans un des grands médaillons (22), l'artiste nous fait assister à la rencontre de Théopistis et de son mari ; elle se prosterne devant lui : « procidens ante eum » ; plusieurs autres personnages sont présents. Les quatre petits médaillons circulaires qui servent de satellites à celui dont il vient d'être question représentent les événements qui ont précédé ou suivi la reconnaissance mutuelle des deux époux. Voici (23) Eustache, redevenu chef d'armée, à qui on amène deux recrues, qui sont ses fils ; Théopistis quittant sa maison pour aller trouver le général romain (24) ; le banquet où la famille se trouve réunie autour d'une même table (25). Voici enfin (26) un petit sujet que nous renonçons à identifier : deux hommes sont debout l'un devant l'autre ; l'un d'eux lève la main à la hauteur de son front. La tête de ce dernier, à laquelle une tête plus moderne avait été maladroitement substituée, a été refaite récemment (1923).

Nous arrivons à l'histoire du martyre de saint Eustache. Pendant que les légions réduisaient les barbares à l'impuissance, Adrien succédait à Trajan ; ce fut lui qui accueillit Eustache au retour de l'expédition. La victoire des armées romaines fut célébrée par de grandes fêtes, et l'on offrit des sacrifices aux idoles. Il y eut une cérémonie au temple d'Apollon ; l'empereur y assista ; mais, naturellement, Eustache s'abstint d'y paraître. S'étant informé du motif de cette absence, et ayant appris qu'Eustache était chrétien, Adrien le condamna, ainsi que son épouse et ses fils, à être exposé aux bêtes dans l'amphithéâtre. Respectés par le lion qu'on avait lâché contre eux, les héroïques chrétiens périrent dans un bœuf d'airain sous lequel on avait allumé un brasier. Lorsqu'on ouvrit, au bout de trois jours, l'instrument de leur supplice, on trouva leurs corps intacts.

Plusieurs compositions reproduisent les principaux épisodes de ce récit. La première (27) représente Adrien fléchissant le genou devant une idole ; d'autres adorateurs sont à genoux derrière lui. La scène traitée à côté (28) se passe également dans le temple ; debout près de l'idole, Adrien interroge Eustache. Voici, dans le dernier des grands panneaux (29), le martyre d'Eustache et de sa famille. Déjà le feu, attisé par deux bourreaux munis de soufflets, flambe au-dessous du bœuf d'airain ; la machine est ouverte à la partie supérieure pour laisser voir les suppliciés. De Théopistis et des deux jeunes gens, on n'aperçoit que la tête ; Eustache, debout, lève les bras pour recevoir une couronne que lui tend une main apparaissant dans le ciel. Deux bourreaux cherchent à l'enfermer dans l'instrument de torture ; l'un, armé d'un bâton, le saisit par les cheveux ; l'autre semble vouloir l'empêcher de recevoir la couronne descendue du ciel.

Quatre petits médaillons accompagnent celui que nous venons de décrire ; en raison de leur place à l'intérieur de l'arc brisé de la fenêtre, ils ne sont pas parfaitement circulaires. Leurs sujets se rapportent à celui du grand médaillon : un magistrat préside au supplice (30) ; un valet apporte un fagot (31) ; deux individus armés de bâtons assistent au supplice (32 et 33)[1].

1. Il est à noter que la reproduction du vitrail donnée dans la *Monographie de la cathédrale de Chartres* n'est pas parfaitement exacte. Non seulement Paul Durand y intervertit, pour rétablir l'ordre chronologique, certains panneaux (ce qui était son droit, et ce qui a été réalisé dernièrement), mais il retire trois petits médaillons cir-

Toutes les scènes sont admirablement dessinées ; rien de plus vivant, de plus naturel que les figurines qui s'y meuvent[1]. La partie ornementale est aussi fort bien composée ; la mosaïque proprement dite n'apparaît nulle part : les espaces libres entre les médaillons sont décorés de rinceaux d'un excellent style, qui peuvent rivaliser avec ce que les verrières de Salisbury ou de Sens présentent de plus réussi en ce genre.

Quant au coloris très spécial de notre verrière — où les jaunes et les roses dominent, où le rouge est fractionné en très petites surfaces —, il a été plus d'une fois noté par les connaisseurs[2]. Son effet, particulièrement remarquable en été, au soleil couchant, a été parfaitement saisi et rendu par l'auteur de la page suivante :

> Observation particulière : une verrière merveilleuse à gauche, dans le collatéral, la troisième ou la quatrième. Celui qui a créé cela avait une science profonde de la couleur et de la lumière, science à l'orientale. (Il est probable qu'à cette époque ces mots-là n'étaient pas inventés ; la chose existait.) L'effet produit est semblable à celui que font certains châles de cachemire. L'artiste a pris pour ton général non pas un ton accentué, mais une lumière neutre ; ce sont des jaunes pâles légèrement teintés de terre brûlée. Il a distribué la gamme générale en l'éparpillant ; autour, il a rallié des bruns, des violets foncés, des bleus non rares mais minces, enfin il a jeté à profusion les divers jaunes et les plus beaux rouges ; vu à point, ce vitrail n'est ni bleu, ni jaune, ni rouge ; il est chaud, c'est là le triomphe. Les divers tons ont été pondérés avec un art si profond qu'aucun ne domine et que, de l'ensemble, il résulte à l'œil une incroyable sensation de chaleur ; c'est fauve, c'est plus que fauve, c'est chaud ; c'est de la lumière, mais de la lumière augmentée, portée à la plus haute puissance, par le génie humain ; cela ressemble à un tapis oriental, cela réchauffe l'œil ; aucune nuance ne domine, on dirait qu'il y a une douce flamme par derrière qui échauffe et soutient tout ; cela caresse et enchante la rétine. C'est le comble du plus difficile de tous les arts[3].

Beauté du dessin, richesse des ornements, harmonie douce et distinguée du coloris, toutes ces qualités, portées à un haut degré et réunies, font de notre verrière de saint Eustache, restaurée en 1923 par M. Gaudin, non seulement un des plus rares joyaux de notre collection, mais aussi, on peut l'affirmer sans crainte, une des créations les plus remarquables de l'art du vitrail au XIII^e^ siècle.

culaires (21, 25 et 26) des panneaux où ils se trouvent pour les faire passer dans d'autres panneaux, de forme différente. Pour des raisons qu'il serait trop long de développer ici, nous ne croyons pas que tel ait été primitivement l'état du vitrail.

1. Notre vitrail présente une particularité curieuse : aucun personnage n'y est nimbé.

2. Gonse, *L'Art gothique*, p. 385 ; Ottin, *L'Art de faire un vitrail*, p. 50.

3. Henry Gard, *Un Voyage dans la Beauce* [en 1867]. (S. A. E.-L., *Mém.*, XIV, pp. 434-480.) Ce curieux récit — où se font jour, il faut le dire, les conceptions historiques les plus fausses — est l'œuvre d'un artiste admirablement doué, qui savait voir la nature et les œuvres d'art, et rendre ses impressions d'une manière souvent heureuse.

LXIII

HISTOIRE DE SAINT LUBIN

(Planches en noir CLXXV-CLXXVIII ; fig. 52.)

Les marchands de vin, qui ont fait les frais de ce vitrail, ont tenu sans doute à ce que la postérité fût instruite de leur libéralité ; il est peu de vitraux où le souvenir des donateurs soit rappelé avec autant d'insistance[1].

Le dessin de la bordure est interrompu de place en place par de petits médaillons qui sont autant de signatures. Au bas de la fenêtre, au milieu de la bordure (1-2), un minuscule tableau représente deux personnages : un homme debout, tenant une coupe ; et, derrière lui, une femme assise, ayant dans ses mains une escarcelle. Dans chacun des deux petits panneaux angulaires (3 et 4), on voit deux hommes en marche ; l'un tient une coupe ; l'autre est porteur d'un bâton. Dans la bordure encore, sur les côtés et dans la courbure du cintre, sont enclavés seize médaillons semi-circulaires (5-20) où figurent de petits personnages présentant des coupes. Deux seulement font exception ; l'un (12) semble parler en faisant un geste ; l'autre (13) marche en s'appuyant sur un bâton[2].

Les panneaux placés dans l'axe du vitrail sont aussi des signatures : on dirait l'illustration d'un poème à la gloire du vin ; sujet d'autant plus intéressant que Chartres se souvient à peine, aujourd'hui, d'avoir été le centre d'une région viticole. Voici d'abord (21) une taverne ; un cerceau, sans doute une enseigne, est pendu à une perche. Le patron est sorti ; il présente une coupe de vin à un client qui s'est assis en plein air. Comme dans les petits médaillons des angles, il est escorté d'un valet portant un bâton. Plus haut (22), nous assistons au transport du vin. Un tonneau est attaché avec des cordes sur une charrette attelée d'un cheval blanc ; le charretier, les pieds dans des étriers, est monté sur l'animal. Des arbres forment l'arrière-plan. En continuant (23), nous arrivons à un médaillon représentant un tavernier tirant du vin à un tonneau. La scène se passe dans une cave dont la voûte repose sur des colonnes.

Le vin n'est pas seulement un aliment ordinaire ; il est aussi, avec le pain, la matière du sacrement de l'Eucharistie ; à la parole du prêtre, sa substance est changée en celle du sang du Christ. Voilà pourquoi le verrier a représenté (24) le saint sacrifice de la messe. Le prêtre est à l'autel ; debout derrière lui, le diacre s'apprête à lui présenter la burette de vin. L'idée qui a inspiré le choix de cette scène est fort belle, et fait oublier l'insistance un peu naïve avec laquelle les donateurs se sont mis en évidence.

La série des tableaux placés dans l'axe de la fenêtre se termine par une image du

1. Même particularité dans le vitrail (détruit) de la baie LVII, donné également pour les taverniers.

2. Il est possible que ces deux sujets aient été destinés à être placés vis-à-vis.

Christ bénissant[1], et tenant un livre ouvert, où sont inscrites les lettres A et ω (25). Le Sauveur, dont le corps émerge d'un nuage, semble tout à la fois recevoir les hommages des donateurs et présider aux événements de la vie du saint dont l'histoire est représentée dans les médaillons que nous allons maintenant décrire.

Ce saint est saint Lubin, évêque de Chartres (VI^e^ siècle). Deux fêtes étaient autrefois célébrées en son honneur : la première (*depositio*) avait lieu le 14 mars ; la seconde (*translatio*), le 15 septembre[2]. C'est à la première de ces deux fêtes que nos manuscrits liturgiques renferment les leçons illustrées par l'auteur du vitrail[3].

L'abbé Bulteau n'a pas su expliquer les deux médaillons placés au bas du vitrail ; nous n'avons pas été plus heureux que lui. Il est possible qu'ils représentent une scène unique. A gauche (26), dit Pintard, plus précis que l'auteur de la *Description*, on voit « plusieurs personnes à cheval entre lesquels est un Seigneur qui se tournant montre une coupe couverte qu'un cavalier porte ». Ce texte prouve que la tête du « seigneur », refaite dernièrement, est tournée comme l'était la tête primitive, disparue depuis longtemps. Du côté opposé (27), toujours d'après Pintard, « plusieurs personnes sortant d'une église comme en procession avec la croix semblent estre affligez et suivre des cavaliers » (les cavaliers du panneau voisin). On voit en effet, derrière un enfant à genoux, quelques hommes qui se tiennent en avant d'un groupe de clercs dont l'un porte une croix ; derrière eux, on aperçoit une église. Nous ne savons quel est ce double sujet ; on ne pourrait, d'ailleurs, déplacer les deux panneaux en question sans interrompre la suite des événements représentés plus haut.

La plupart des scènes qui suivent sont, au contraire, faciles à identifier.

Lubin était originaire de Poitiers. Dans sa jeunesse, il exerçait, comme son père, le métier de cultivateur et de pâtre. Le verrier nous le montre (28), sous les murs de sa ville natale, en habit court, le bâton à la main, la panetière au côté, au milieu de moutons[4]. Il est, naturellement, accompagné d'un chien.

Un jour que Lubin gardait ses troupeaux, un moine passa par le lieu où il se trouvait. Désireux de s'instruire, le jeune pâtre pria le voyageur de lui procurer un alphabet. N'ayant ni parchemin ni tablettes, le moine l'écrivit autour de la ceinture de Lubin, qui, tout en vaquant à ses occupations ordinaires, put ainsi apprendre les premiers éléments des lettres. Bientôt, son père, voyant ses dispositions pour l'étude, lui fit faire un alphabet moins primitif.

Trois médaillons se rapportent à cette période de la vie du saint. Voici Lubin (29), représenté, comme nous l'avons déjà vu, avec ses troupeaux et son chien ; on voit près de

1. Tête refaite récemment.

2. Sur ces deux fêtes, voir *La Voix de Notre-Dame de Chartres*, supplément du 28 mars 1925, p. 123.

3. Lectionnaires chartrains : mss 507 (x^e^ siècle), fol. 107 v° ; 500 (XII^e^ siècle), fol. 70. Par suite de la perte d'un feuillet, il manque une partie notable du texte dans ce dernier manuscrit. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 4847.

4. Il n'est pas question de moutons dans la *vie* de saint Lubin, mais de bêtes à cornes : « Dum *boves* servaret in pascuis... » Nous nous sommes demandé si quelque copiste n'aurait pas confondu *boves* avec *oves*, mais la leçon *boves* est constante dans nos manuscrits (mss. 137, 500, 501, 507). Nouvelle preuve, à notre avis, que l'artiste n'a connu les textes qu'il illustrait qu'à travers une traduction résumée où certains détails étaient omis.

lui le moine voyageur, qui, à cheval, remet au jeune pâtre une ceinture sur laquelle on peut distinguer les premières lettres de l'alphabet (de la lettre *a* à la lettre *h*). Plus haut (30), Lubin est encore vêtu en berger ; il se tient debout entre un homme assez âgé, son père évidemment, et un autre personnage qui, assis comme le précédent, écrit sur un diptyque où se voient les quatre premières lettres. Ce personnage est tonsuré. Cette composition représente la confection du second alphabet. La scène se passe dans la maison paternelle de Lubin. Dans un médaillon voisin (31), nous voyons le jeune homme étudiant sa leçon ; il est au milieu de son troupeau. Disposant de plus de place, le peintre-verrier a reproduit l'alphabet jusqu'à la lettre *l*, mais il a oublié la lettre *c*. Lubin a un compagnon, qui, moins studieux, charme ses loisirs en buvant.

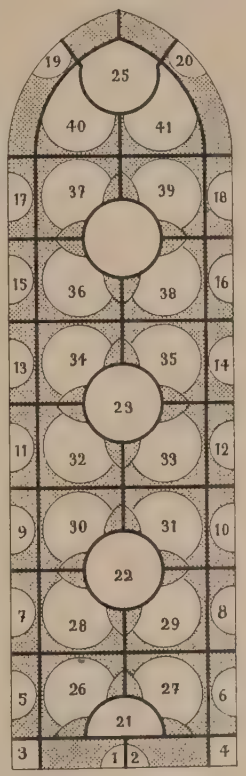


Fig. 52. — Baie LXIII (histoire de saint Lubin).

Tout jeune encore, notre saint se fit moine. Peu de temps après son entrée au monastère, il reçut la visite d'un diacre appelé Nileffus[1], qui lui donna d'utiles conseils. Son biographe nous rapporte en détail les vicissitudes de sa vie monastique assez mouvementée : après huit ans, visite à saint Avit (résidant alors dans le Perche), qui lui conseille de passer successivement, pour prendre de l'expérience, par divers monastères ; séjour à Javoux ; séjour à l'Ile-Barbe, où il est torturé par des soldats francs, qui veulent le forcer à livrer le trésor de l'abbaye ; retour à la communauté de saint Avit, qui lui confie la charge de cellérier ; puis, après la mort de saint Avit, séjour à Charbonnières et séjour à Brou, où il est établi abbé par Éthaire, évêque de Chartres, qui l'ordonne prêtre.

Faute de place, le verrier n'a reproduit que peu de chose de ces épisodes. Le premier des tableaux qui se rapportent à cette période de la vie du saint nous le montre embrassant l'état monastique (32). Il arrive à la porte du monastère, et s'incline sous la bénédiction de l'abbé suivi de plusieurs religieux. A côté (33), debout près d'un pupitre supportant un livre ouvert, il se retourne pour accueillir deux visiteurs. Il s'agit probablement de la visite de Nileffus ; on se demande cependant pourquoi deux personnages se présentent à Lubin, et non un seul. Notre saint est ici nimbé pour la première fois ; il le sera dans toutes les autres scènes.

Deux médaillons rappellent les voyages de saint Lubin. Dans chacun d'eux, il est escorté de deux autres moines, qui sont sans doute ses compagnons, Euphronius et Rusticus. Dans l'un de ces médaillons (34), les trois voyageurs arrivent près d'un édifice, monastère ou église ; dans l'autre (35), ils s'en éloignent.

1. *Sic. Carileffus* est une correction d'éditeur que nous n'avons pas à discuter ici ; tous nos manuscrits portent *Nileffus*.

Les voici arrivés auprès de saint Avit (36). Accompagné d'un autre moine, l'abbé bénit saint Lubin. Il tient une crosse dont la volute paraît avoir été refaite vers le xv^e^ siècle. Enfin — dernier épisode de sa vie monastique —, notre saint est nommé cellérier (37). Saint Avit lui remet deux clefs.

Saint Lubin était abbé à Brou lorsqu'il fut élu, sur l'ordre de Childebert, pour succéder à l'évêque de Chartres, Éthaire, qui venait de mourir. En possession de cette dignité, il s'illustra par des bonnes œuvres et des miracles que son biographe a relatés avec soin. Faute de place encore, le verrier a dû traiter très brièvement cette partie de la vie du saint.

Un médaillon représente la scène du sacre (38). Déjà revêtu des insignes pontificaux, le nouvel évêque s'incline devant le consécrateur, qui est debout près d'un autel. Deux personnages sont présents.

Saint Lubin sort des murs de Chartres pour visiter son diocèse (39). Il est en modeste équipage : comme saint Martin, il se contente d'un âne pour monture. Sa main est levée pour bénir.

Les deux derniers médaillons ne forment qu'une scène. En présence de trois hommes (40), le saint évêque bénit un grand vase à deux anses posé sur un trépied (41). Des arbres sont représentés derrière les personnages. L'abbé Bulteau a conjecturé avec raison que cette composition illustre le passage suivant du texte qui nous sert de guide :

> Dans un faubourg de Chartres, une maison était infestée par les démons qui l'ébranlaient par de fréquentes pluies de pierres. Un jour, craignant d'être blessés, les voisins durent quitter leurs demeures au moment où ils allaient se mettre à table. Le serviteur de Dieu leur donna de l'eau qu'il avait sanctifiée par le signe de la croix, et leur conseilla d'en asperger les endroits les plus tourmentés. Aussitôt que cela fut fait, l'ennemi effrayé prit la fuite, et le maître de la maison put rester chez lui sans crainte.

Ce vitrail est un de ceux où l'on saisit le mieux les caractères qui différencient les œuvres du premier atelier chartrain de celles du second. Les verriers qui ont dessiné les vitraux légendaires du déambulatoire et des chapelles absidales avaient dans l'imagination certaines compositions toutes faites ; ils n'auraient sans doute pas manqué de représenter saint Lubin guérissant les malades et délivrant des possédés. Ils auraient probablement multiplié les médaillons, aux dépens de la décoration, pour illustrer plus abondamment le texte hagiographique.

Au point de vue narratif, le vitrail qui vient d'être décrit est d'une concision un peu excessive ; les épisodes traités sont peu nombreux et auraient pu être mieux choisis. On y reconnaît la main, un peu lourde, qui a représenté, dans le voisinage, l'histoire de saint Nicolas. Par contre, il est admirablement compris au point de vue décoratif ; on y constate toutes les qualités des œuvres du premier atelier. La bordure, fort large et d'un travail menu, est animée de figurines ; les scènes sont entourées d'une mosaïque originale et d'ornements végétaux d'une belle exécution. Les médaillons sont groupés par cinq ; celui qui forme le milieu de chaque groupe est sur fond rouge, ce qui produit toujours un excellent effet.

Le vitrail a été restauré en 1923, dans les ateliers de M. Gaudin.

LXIV

HISTOIRE DE NOÉ

(Planches en noir CLXXIX-CLXXXII ; fig. 53.)

Les ouvriers travaillant le bois, charpentiers, charrons et tonneliers, donateurs de ce vitrail, ont voulu, en y faisant représenter l'histoire de Noé, constructeur de l'arche, honorer un personnage ayant exercé, au moins occasionnellement, un métier analogue au leur. Les tonneliers pouvaient également voir en lui le premier des vignerons et reconnaître son patronage à ce titre.

Ces divers artisans figurent en plusieurs endroits à la partie inférieure du vitrail. Voici d'abord, dans les petits panneaux angulaires de la bordure, à gauche (1), un tonnelier ; à droite (2), deux ouvriers portant des outils. Plus haut (3), deux charpentiers équarrissent une poutre ; le bois, à une extrémité, conserve encore son écorce. De part et d'autre, un charron façonne une roue (4), et un tonnelier enfonce, à coups de maillet, un cercle autour d'une barrique (5).

Nous envions M. de Mély, qui met ce vitrail au nombre de ceux qui « n'offrent aucune difficulté » [1]. Moins heureux que lui, nous avouons n'avoir pu trouver — même après avoir relu la Genèse [2] — l'interprétation de quatre scènes placées au bas de la verrière. Nous nous contenterons donc de les décrire.

(6) Deux personnages, un homme est une femme, sont debout ; ils se tiennent de manière à se tourner le dos l'un à l'autre ; chacun semble en conversation avec un enfant [3] tenant un bâton.

(7) Scène analogue à la précédente. Il y a deux hommes debout, armés, l'un d'un bâton de berger, l'autre d'une lance ; chacun d'eux parle à une jeune fille.

(8) Un homme tenant un bâton de berger converse avec une jeune fille.

(9) Une femme parle à un jeune garçon tenant une lance dont le fer est ensanglanté [4].

A partir d'ici, l'interprétation des sujets devient plus facile. Il s'agit de l'histoire du déluge.

> Alors, écrit l'auteur de la Genèse, Dieu dit à Noé : « La fin de toute chair est venue devant moi, car les hommes ont rempli la terre de violence. Fais-toi une arche de bois poli... Et moi, je vais faire venir le déluge... tout ce qui est sur la terre périra. Mais j'établirai mon alliance avec toi ; et tu entreras dans l'arche, toi et tes fils, ta femme et les femmes de tes fils avec toi. De tout ce qui vit, de toute chair, tu feras entrer dans l'arche deux à deux de chaque espèce, pour les conserver en vie ainsi que toi ; ce sera un mâle et une femelle... »

1. *Étude iconographique*, n° 1.

2. Il s'agit particulièrement des chapitres VI-IX.

3. Quand nous parlons d'un « enfant », nous affirmons seulement que le personnage est plus petit que son interlocuteur.

4. La présence, dans ces médaillons, de personnages de tailles différentes rappellerait-elle les géants antédiluviens dont il est question dans le chapitre VI de la Genèse ? Si, conformément à une opinion recueillie par le chanoine Brou dans ses notes, l'artiste, en représentant ces gens armés, a entendu rappeler les désordres qui provoquèrent la colère de Dieu, il faut avouer que l'allusion est bien peu précise.

Le verrier a représenté Dieu parlant à Noé (10); celui-ci fait un geste d'étonnement. Aidé d'un autre personnage, peut-être un de ses fils, Noé se met au travail (11). L'un des deux hommes porte une pièce de bois; l'autre se sert d'une hache. Déjà la carène qui supportera l'arche proprement dite a pris forme. Les médaillons voisins représentent probablement les contemporains de Noé assistant à la construction de l'arche; il y a trois hommes d'un côté (12), et quatre femmes de l'autre (13). Peut-être l'artiste a-t-il eu dessein de représenter la famille de Noé: sa femme, ses trois fils, et ses trois belles-filles. Deux hommes et une femme représentés plus haut (14) paraissent s'éloigner de l'arche.

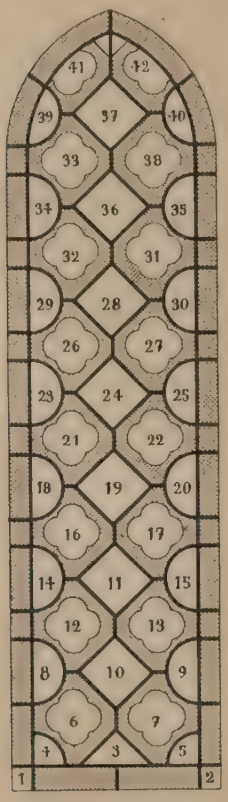


Fig. 53. — Baie XLIV (histoire de Noé).

Déjà, les animaux s'approchent. Voici, dans un premier médaillon (15), des couples appartenant aux espèces chevaline, ovine et porcine; deux grands oiseaux volent dans le ciel. Le défilé des animaux continue dans les médaillons voisins (16, 17, 18); on y reconnaît les espèces les plus variées; il y a d'amusantes représentations d'animaux exotiques: dromadaires, lions, etc.

Les eaux se sont élevées et ont recouvert la terre; l'arche flotte à la surface (19). Sa forme est ici parfaitement reconnaissable: c'est un vaisseau dont le pont est entièrement occupé par une construction ornée d'arcades et terminée par un toit pointu au sommet duquel s'ouvre une fenêtre. Dans le voisinage (20, 21, 22, 23), les corps des victimes du déluge sont ballottés par les flots; seules les têtes émergent.

Au bout d'un certain temps, Noé lâcha une colombe, pour se rendre compte si les eaux avaient baissé. La colombe, n'ayant trouvé où se poser, revint vers l'arche.

> Il attendit sept jours, et il lâcha de nouveau la colombe hors de l'arche, et la colombe revint vers lui sur le toit, tenant dans son bec une feuille d'olivier toute fraîche; et Noé reconnut que les eaux ne couvraient plus la terre.

Deux petits tableaux illustrent cet épisode. Dans le premier (24), l'arche est représentée comme précédemment; mais la fenêtre est ouverte, et l'on en voit sortir une main qui tient la colombe prête à prendre son vol. A côté (25), au-dessus des eaux qui ont baissé et d'où émergent des arbres, la colombe est figurée deux fois: à l'aller, s'éloignant de l'arche, et au retour, tenant dans son bec une pousse d'olivier. Des corps de noyés flottent auprès de l'arche (26 et 27).

Lorsque les eaux se furent retirées et que la terre fut séchée, Noé sortit de l'arche avec sa famille, et rendit la liberté aux animaux qu'il y avait tenus enfermés. Voici l'arche reposant sur le sol (28); Noé regarde par la fenêtre; deux autres figures humaines apparaissent à d'autres baies. La porte est ouverte; les animaux en sortent par couples. A côté (29), un oiseau de proie s'apprête à dévorer des cadavres encore à moitié submer-

gés. D'autres animaux de diverses espèces se sont déjà éloignés ; on les voit dans les panneaux voisins (30 et 31).

Ici se termine l'histoire du déluge. Les scènes qui suivent se rapportent à la culture de la vigne et aux effets funestes du vin bu avec excès.

Noé, suivi d'un homme et de deux femmes, désigne du geste un arbuste (32) ; cette scène est sans doute celle de la découverte de la vigne. Trois hommes cultivent la vigne (33). A l'ombre d'une treille, un homme foule le raisin dans une cuve ; un personnage barbu, sans doute le patriarche lui-même, verse le jus dans un récipient (34). Sous une tente, Noé est assis, la coupe en main ; un jeune homme lui présente du vin dans une sorte de carafe (36). Plus discret que Benozzo Gozzoli, qui, au campo santo de Pise, n'a pas hésité à représenter l'ivresse du patriarche, notre verrier a passé immédiatement à la scène de la malédiction de Cham (36). Noé est assis ; Sem et Japhet sont debout près de lui. Cham se tient du côté opposé et se dispose à s'éloigner.

Le reste du vitrail rappelle l'alliance de Dieu avec Noé.

> Dieu dit à Noé et à ses fils : « Et moi, je vais établir mon alliance avec vous et avec votre postérité... Aucune chair ne sera plus détruite par les eaux du déluge, et il n'y aura plus de déluge pour ravager la terre... Voici le signe de l'alliance que je mets entre moi et vous et tous les êtres vivants qui sont avec vous, pour toutes les générations à venir. J'ai mis mon arc dans la nue, et il deviendra le signe d'alliance entre moi et la terre ».

Dieu se montre à Noé (37) ; on aperçoit seulement son buste au-dessus de l'arc-en-ciel. Au-dessous, entre deux arbres, le patriarche et son épouse, tous deux à genoux, écoutent la parole du Seigneur. Les autres personnages de la famille de Noé, représentés dans la même attitude, figurent dans un panneau voisin (38). Enfin, quatre anges thuriféraires (39, 40, 41, 42 [1]) rendent hommage au Créateur.

L'artiste s'est permis d'intervertir l'ordre des sujets : le récit de l'alliance de Dieu avec Noé suit immédiatement, dans la Bible, celui du déluge ; l'épisode de l'ivresse de Noé et de la malédiction de Cham ne vient qu'après. On ne peut supposer que la disposition des panneaux ait été modifiée, car les anges thuriféraires placés vers la pointe de la fenêtre sont évidemment là pour honorer le Seigneur dans la scène de l'apparition.

On peut reprocher à ce vitrail d'être divisé en un trop grand nombre de panneaux, ce qui a forcé l'artiste à dessiner les sujets à une échelle très réduite. La multiplicité des barres de fer diminue la luminosité de la verrière, déjà assombrie par sa position entre la culée d'un contrefort et la base de la tour nord-ouest. Cependant, depuis sa restauration et son nettoyage exécutés en 1923 dans les ateliers de M. Gaudin, la verrière a retrouvé, avec l'ordre normal de ses panneaux, l'harmonie et l'éclat discret de son coloris.

1. Le dessin du panneau 41 est identique à celui du panneau 42 retourné. C'est le dessin du panneau 42 qui est l'original, car l'ange y tient l'encensoir de la main droite.

CHAPITRE III

LES VITRAUX DE L'ÉTAGE SUPÉRIEUR

(Baies LXV-CLXXVI.)

LXV

SAINTE MARIE ÉGYPTIENNE

(Planche en noir CLXXXIII.)

Le culte de sainte Marie Égyptienne dans l'Église de Chartres, au XIII[e] siècle, consistait uniquement dans une mention au martyrologe (2 avril). Nos lectionnaires ne contiennent donc pas le récit de sa vie. Mais l'histoire de la courtisane alexandrine devenue pénitente dans le désert palestinien, histoire traduite en latin d'après un original grec[1], versifiée par Hildebert du Mans, racontée par Honorius d'Autun, était bien connue dans tout l'occident. Elle a été illustrée dans les vitraux légendaires de Bourges et d'Auxerre.

Nous empruntons à la *Légende dorée*[2], qui résume fidèlement l'ancienne *vie* de la sainte, le récit des faits représentés dans notre vitrail.

> Marie Égyptienne, appelée la pécheresse, mena, pendant quarante-sept ans, dans le désert, la vie la plus austère ; elle embrassa ce genre de vie vers l'an 270, du temps de Claude[3]. Un certain abbé appelé Zosime, ayant traversé le Jourdain et pénétré dans le désert dans l'espoir d'y rencontrer quelque saint ermite, vit au loin errer une créature humaine dont le corps nu était tout noirci par l'ardeur du soleil. C'était Marie l'Égyptienne ; elle prit aussitôt la fuite, et Zosime courut à sa poursuite. « Abbé Zosime, dit-elle, pourquoi me poursuis-tu ? Pardonne-moi ; je ne puis me tourner vers toi, car je suis femme et je suis nue ; mais jette-moi ton man-

1. Cette traduction latine a été publiée par Surius (*De probatis Sanctorum Historiis*, II (1571), p. 598). Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 5415.

2. LIV.

3. Il s'agit de Claude II.

teau, afin que, sans blesser la pudeur, je puisse paraître devant toi. » Tout surpris de s'entendre appeler par son nom, Zosime lui donna son manteau, puis il la conjura, au nom du Seigneur, de lui faire connaître qui elle était.

Marie fit alors le récit de ses désordres, de son voyage à Jérusalem, de sa conversion, de ses austérités dans le désert, où, pendant de longues années, elle n'avait eu d'autre nourriture que trois pains qu'elle avait achetés avant de s'y retirer.

« Reviens, je te prie, dit-elle à Zosime, au bord du Jourdain le jour du Jeudi saint pour m'apporter le corps du Seigneur ; car, depuis que je me suis retirée ici, je n'ai pas reçu la communion. » Le vieillard retourna à son monastère, et, l'année suivante, à l'approche du jour de la Cène, il prit le corps du Seigneur et alla jusqu'au bord du Jourdain, où il aperçut la femme qui l'attendait sur l'autre rive... Un an plus tard, il alla au lieu de son premier entretien avec Marie, et l'y trouva morte... il lut les paroles suivantes, écrites sur le sol près de la tête du cadavre : « Ensevelis, Zosime, le corps de Marie ; rends à la terre cette poussière qui lui appartient. Prie pour moi le Seigneur, qui m'a rappelée de ce monde le second jour d'avril. » Le vieillard, ayant essayé de creuser la terre et n'ayant pu y parvenir, vit un lion qui venait familièrement à lui. Il lui dit : « Cette femme m'a ordonné d'ensevelir son corps. Je suis vieux et je n'ai point d'outil ; je ne puis donc préparer sa fosse. Creuse donc la terre, afin que nous puissions ensevelir son corps très saint. » Le lion se mit au travail, et fit une fosse suffisante ; après quoi, il s'éloigna aussi paisiblement qu'un agneau. Quant au vieillard, il regagna son monastère en glorifiant Dieu.

Le vitrail comprend deux scènes surmontées d'une figure de plus grandes proportions.

Dans le tableau inférieur, l'artiste a représenté la première entrevue de Zosime avec la sainte. Marie, agenouillée, enveloppée dans sa chevelure et dans le manteau de son visiteur, raconte sa vie à Zosime, qui est revêtu d'un habit monastique de couleur blanche. On lit : S. ꟽOSIMVS.

Les funérailles de la sainte-pénitente, restée un an sans sépulture, sont représentées au-dessus du tableau précédemment décrit. Le vieillard s'apprête à déposer le cadavre dans la fosse ; il est aidé par le lion, qui, debout sur ses pattes de derrière, soutient l'extrémité du corps. Ce détail, que nous retrouvons dans les vitraux de Bourges et d'Auxerre, laisse supposer que les peintres-verriers ont traduit naïvement le récit versifié d'Hildebert[1] : Nous y lisons en effet :

Ad tumulum vehitur, famulante leone,

ce qui indique la coopération du lion à la déposition du cadavre[2]. L'ancien texte grec et sa traduction latine ne mentionnent que la présence de l'animal : « adstante leone ».

La grande figure qui occupe tout le haut du vitrail est celle de sainte Marie Égyptienne — S. EGIPCIACA. Vêtue d'une longue tunique bleu foncé et d'un manteau blanc doublé de pourpre, elle tient un sceptre fleuri. A ses pieds, nous croyons distinguer les trois pains qui furent sa nourriture dans le désert.

La restauration du vitrail, par Coffetier, date de 1881.

1. *Act. SS.*, Avril, I, p. 83. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 5419.

2. Il y a bien quelque chose de semblable dans Honorius d'Autun, mais cet auteur mentionne deux lions (*P. L.*, CLXXII, col. 908).

LXVI

SAINT LAUMER

(Planche en noir CLXXXIII.)

Ce vitrail est consacré à saint Laumer, fondateur et abbé du monastère de Corbion, au VI^e^ siècle, dont la fête était célébrée dans l'Église de Chartres le 19 janvier, et comportait un office propre.

Le bas de la verrière est occupé par un tableau reproduisant un événement ainsi rapporté dans la *vie* de notre saint[1] :

> En ce temps-là, Malard était évêque de Chartres. Connaissant la renommée de l'homme de Dieu et se réjouissant des mérites de sa foi, il désirait souvent jouir de la douceur de ses entretiens. Il le fit venir, et le saint homme, déjà parvenu à un âge avancé, s'achemina vers Chartres, sachant que la fin de sa vie n'était pas éloignée. Quelques jours après son arrivée, il fut saisi de la fièvre et tomba malade. L'évêque, ayant appris la gravité de son état, se hâta d'aller visiter l'homme de Dieu, et, ne pouvant retenir ses larmes à cause de la peine qu'il éprouvait, lui parla ainsi : « Hélas ! père vénéré, vous que j'aime d'un amour fraternel, vous voulez donc abandonner au milieu des naufrages du monde votre ami et votre compagnon dans la foi du Christ ?... » Le vieillard répondit en ces termes : « Cessez, bienheureux père, cessez de verser des larmes. Tel est le sort de tout homme ; telle est l'échéance à laquelle nul ne saurait échapper. Pour moi, c'est avec joie, et dans l'allégresse de mon âme, que je considère l'ineffable miséricorde de mon Dieu, en le priant de m'ouvrir la porte de sa bonté, et de me donner la récompense certaine promise à ceux qui n'aspirent qu'après son avènement... Sachez, père vénéré, que si le choix m'était offert de demeurer ici-bas, je trouverais bien amer de contempler la dévastation de ce pays, d'assister au massacre et au supplice de nos concitoyens, de voir l'ennemi profaner le séjour des saints. Tous ces maux, en effet, doivent fondre sur notre région ; les ravages de la guerre seront cause de la mort des hommes, car ils ont gravement péché contre celui qui permettra qu'ils soient soumis à un dur esclavage... »

Saint Laumer est alité ; l'évêque Malard[2], accompagné d'un clerc, se penche vers le malade comme pour lui parler. Comme le saint abbé, l'évêque est nimbé ; il était déjà, au XIII^e^ siècle, l'objet d'un culte encore tout local.

La scène que nous venons de décrire est figurée dans une peinture d'un de nos manuscrits liturgiques du XII^e^ siècle[3] ; les deux compositions présentent une telle analogie qu'il est à croire que le peintre-verrier a connu l'œuvre du miniaturiste.

1. Lectionnaires chartrains : mss 507 (X^e^ siècle), fol. 61, 500 (XII^e^ siècle), fol. 41 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 4734.

2. On a nié, pour des raisons chronologiques, l'identité du visiteur de saint Laumer et de saint Malard ; il y a là une question historique qu'il n'entre pas dans notre programme d'élucider. Tout ce qu'il nous importe de savoir actuellement, c'est que l'artiste du XIII^e^ siècle a eu l'intention de représenter saint Malard.

3 Ms. 500, fol. 41 v° (reproduction : S. A. E.-L., *Mém.*, IV, p. 197). Dans le vitrail, le dessin est retourné.

Le haut du vitrail est occupé par une grande image de saint Laumer, représenté en vêtements sacerdotaux, avec la crosse abbatiale. Inscription : S. [L]AVNOMARVS.

Le vitrail a été restauré par Coffetier en 1881.

LXVII

UN SAINT ABBÉ

(Planche en noir CLXXXV.)

Le personnage représenté dans cette rose est désigné par une inscription qui a sans doute été malmenée au cours des réparations subies par la verrière. On lit aujourd'hui : EROИM̃. Autrefois, Pintard a lu — ou cru lire — : *S. Hieronimus*. En tout cas, nous ne pensons pas qu'il puisse être question de saint Jérôme ; on ne saurait identifier avec l'auteur de la Vulgate le personnage ici représenté. C'est un saint revêtu d'ornements pontificaux, à l'exception de la mitre, tenant un livre et une crosse, et ayant à ses côtés deux hommes qui paraissent être des moines. Ce saint doit être un abbé.

Comme les deux lancettes voisines, cette rose a été restaurée en 1881, par Coffetier.

LXVIII

SAINT JACQUES LE MAJEUR

(Planche en noir CLXXXIV.)

Au bas de ce vitrail, deux compositions gardent le souvenir des donateurs.

Nous voyons d'abord deux boulangers portant une grande corbeille pleine de pains. Au-dessus, un pâtissier est représenté au travail ; il tient un moule à gaufres. Près de lui, une terrine, d'où émerge le manche d'une cuiller, renferme la pâte. Des objets ronds, moules ou gâteaux, sont posés çà et là. L'historien des corporations chartraines appelle avec raison « boulangers-pâtissiers » les donateurs de la verrière[1] ; il est à croire que la boulangerie et la pâtisserie étaient exercées, comme elles le sont souvent encore aujourd'hui, par les mêmes artisans.

L'image de saint Jacques le Majeur — S. IACOBVS — occupe toute la partie supérieure de la verrière. Le saint apôtre, reconnaissable aux coquilles parsemées sur son manteau, tient une croix. Toute la figure est dessinée avec art : le visage a beaucoup de caractère.

La restauration a été faite par Coffetier, en 1882.

1. G. Aclocque, *Les Corporations, l'Industrie et le Commerce à Chartres*, p. 313.

LXIX

SAINT PIERRE

(Planche en noir CLXXXIV.)

Ce vitrail a sans doute été offert en même temps que celui de la baie voisine, et par les mêmes donateurs. On y reconnaît un boulanger vendant un pain à un client qui lui remet une pièce de monnaie.

La grande image qu'on voit plus haut est celle de saint Pierre. Le prince des apôtres, représenté conformément au type traditionnel, et tonsuré, tient un livre et deux grandes clefs. On lit : S. PETRVS.

La restauration de la verrière est l'œuvre de Coffetier : elle date de 1882.

LXX

LE CHRIST

(Planche en noir CLXXXV.)

Le milieu de cette rose est occupé par une image du Christ, assis, bénissant et soutenant le globe du monde. Ce globe est divisé en quatre parties, sans doute pour figurer les quatre éléments[1]. Conformément à une très ancienne tradition de l'art chrétien que la liturgie avait sans doute contribué à perpétuer[2], les lettres *alpha* (A) et *oméga* (ω) accompagnent l'image du Sauveur ; elles sont suspendues de chaque côté de son visage. A droite et à gauche sont deux anges adorateurs.

Cette rose a été restaurée en 1882, par Coffetier.

LXXI

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

(Planche en noir CLXXXVI.)

Deux figures de petites proportions, placées, à droite et à gauche, dans la bordure de ce vitrail, et représentant deux femmes, debout et les mains jointes, rappellent sans doute le souvenir des donatrices.

1. Voir notre description de la verrière de la baie CXXXV.

2. Antienne pascale : *Ego sum alpha et ω, primus et novissimus...*

Trois panneaux, à la partie inférieure de la fenêtre, sont occupés par la scène de l'apparition de Jésus ressuscité à Marie-Madeleine. La sainte est à genoux et tend les mains vers le Christ qui semble se retirer et lui dire : « Noli me tangere[1]. » Un arbre évoque l'idée du jardin de Joseph d'Arimathie.

Au-dessus, nous voyons la Sainte Vierge — SANCTA MARIA. Debout, richement vêtue, couronnée, elle tient sur son bras gauche l'enfant Jésus bénissant, auquel elle présente son sein découvert. Nous avons déjà signalé ailleurs cette dernière particularité, rare au XIII^e siècle[2].

Le vitrail, comme ceux qui l'entourent, a été restauré en 1881, par Coffetier.

LXXII

SAINTE FOY

(Planche en noir CLXXXVI.)

C'est à sainte Foy, la martyre d'Agen, la thaumaturge de Conques, que ce vitrail est consacré. Le culte de sainte Foy existait à Chartres dès le XI^e siècle, puisqu'une chapelle bâtie en son honneur, devenue plus tard église paroissiale, s'élevait à cette époque en dehors des murs de la ville[3]. Ce culte dut se développer encore davantage lorsque Bernard, disciple de Fulbert, devenu écolâtre d'Angers, eut raconté, dans un livre dédié à son ancien maître, les miracles dont il avait été témoin au tombeau de la sainte. Il n'est donc pas étonnant de trouver ici l'image de la sainte martyre, et la représentation de son supplice.

C'est cet épisode qui figure au bas du vitrail. N'ayant à sa disposition que des moyens rudimentaires pour rendre la perspective, l'artiste a superposé les divers plans du tableau. La jeune fille, complètement dépouillée de ses vêtements, est liée par les pieds et par les poings aux quatre angles d'un gril, au-dessous duquel est allumé un feu que deux bourreaux activent à l'aide de soufflets ; deux autres bourreaux y versent de la graisse fondue. A droite, le proconsul Dacien préside au supplice ; à gauche, saint Caprais, vêtu de blanc et nimbé, admire la constance de la jeune vierge. Une colombe descend du ciel, tenant dans son bec une couronne gemmée qu'elle s'apprête à déposer sur la tête de la sainte martyre.

Il est intéressant de rechercher à quelle source l'artiste a puisé son inspiration. Après avoir étudié, de ce point de vue spécial, les documents hagiographiques concernant sainte Foy, nous en avons trouvé deux qui méritent de retenir l'attention. Le premier est

1. S. JEAN, XX, 17.
2. Cf. p. 222.
3. « Ecclesiola extra muros » (A. BOUILLET, *Liber miraculorum sanctae Fidis*, Paris, 1897, in-8°, p. 1).

la *passion* de sainte Foy et de saint Caprais, publiée, d'après deux manuscrits du x^e^ siècle, par A. Bouillet et L. Servières[1]. C'est ce document que contiennent, à quelques variantes près, nos lectionnaires chartrains[2]. Le second est la *passion* des mêmes saints publiée par les Bollandistes[3]. Pour l'intelligence de ce qui suit, nous reproduisons ci-dessous le récit du martyre de sainte Foy d'après l'un et l'autre de ces documents.

TEXTE DE LA PASSION DES MANUSCRITS CHARTRAINS.

Tunc preses... iussit satellitibus ut sanctae Fidi inferrent lectulum aereum et illam superpositam per quatuor partes extendi, ignemque supponi precepit, ut tenera membra tam crudeli disrumperentur supplicio.

Caprasius... vidit super sanctam Fidem coronam universis lucentibus et choruscantibus gemmis atque coelestibus et inenarrabilibus margaritis ornatam, et columbam de nubibus descendentem super caput sanctae Fidis se intulisse...

TEXTE DES BOLLANDISTES.

Tunc praeses... jussit satellitibus suis ut sanctam virginem inferrent in lectum aereum et superpositam per quatuor partes extendi, ignemque supponi praecepit, ut eius tenera membra tam crudeli disrumperentur supplicio.

Itaque candentem craticulam sanctissima virgo ultro conscendens, artatis (divaricatis) membris per quatuor partes extenditur, lorisque ferreis coarctata per flammeam cratem provolvitur, cui impii ministri ferreis batillis (hastilibus) ardentes prunas subjiciunt, adipeque flammis injecto ad latera usque torrida incendia subvolare cogunt...

Caprasius... vidit de nubibus columbam ut nivem candidam descendere et coronam interlucentibus gemmis supra solis splendorem rutilantem cœlestibusque margaritis refulgentem supra caput virginis ponere... »

Il semble naturel, au premier abord, de chercher dans les lectionnaires chartrains l'explication du tableau. La position de la martyre sur le gril correspond assez bien au texte : « per quatuor partes extendi ». La *passion* contenue dans nos manuscrits ne mentionne ni la graisse fondue, ni les soufflets, mais l'imagination de l'artiste peut lui avoir suggéré ces détails. Cependant, voici une contradiction : dans le vitrail, la colombe descend du ciel *tenant une couronne*, tandis qu'on lit dans nos livres liturgiques que Caprais vit une couronne apparaître au-dessus de la sainte, *et* une colombe descendre des nuées.

La difficulté s'évanouit lorsqu'on passe à l'étude de la *passion* publiée par les Bollandistes : dans ce récit, comme dans le vitrail, la colombe dépose la couronne sur la tête de sainte Foy. Mais là ne se borne pas la concordance : le texte en question mentionne expressément les liens, représentés par le verrier, qui attachent aux quatre coins du gril les membres de la martyre ; il explique également le geste des bourreaux qui versent du liquide sur le feu ; ce liquide est bien de la graisse fondue, destinée à exciter la flamme.

On pourrait, semble-t-il, s'en tenir à ces constatations. Nous avons eu la pensée, cependant, de lire la *passion* de sainte Foy contenue dans le manuscrit de Saint-Père de

1. A. BOUILLET et L. SERVIÈRES, *Sainte Foy, vierge et martyre*. Rodez, 1900, in-4°. Le texte en question forme le premier appendice (pp. 707-711). Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 2936.

2. Lectionnaires chartrains : mss 507 (x^e^ siècle), fol. 292 v° ; 500 (XII^e^ siècle), fol. 199.

3. *Act. SS.*, Octobre, VIII, p. 823. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 2930.

Chartres, intitulé « Apothecarius[1] », espérant y découvrir quelque nouvelle particularité. Notre attente n'a pas été déçue. Le récit qu'on lit dans cette compilation, datée de 1373, est le même, en substance, que celui de la *passion* publiée par les Bollandistes, mais développé suivant les procédés de la littérature hagiographique la plus fastidieuse. Ce récit mentionne tous les détails déjà remarqués : les liens, la graisse fondue, la colombe apportant la couronne. De plus, il insiste sur la nudité de la victime : « Praeses immanissimus... virginem... nudam impudente precepit exhiberi », et il dépeint les bourreaux excitant le feu « par deux soufflets opposés » : « diversis hinc inde stimulata spiritibus nescit carni tenere flamme violentia misereri ». Ces deux traits correspondent exactement à ce que nous avons vu dans le vitrail. On est donc tenté de déclarer le texte inséré dans l' « Apothecarius » antérieur d'au moins un siècle et demi au manuscrit unique qui nous l'a transmis. C'est pourtant une conclusion que nous n'osons tirer, car il peut y avoir là, après tout, une simple coïncidence. S'il est certain que c'est la *passion* éditée par les Bollandistes, et non celle de nos manuscrits, qui a été illustrée par le verrier chartrain, il n'est pas prouvé qu'il l'ait connue sous la forme utilisée par le compilateur de l' « Apothecarius ».

Dans le haut du vitrail, sainte Foy est représentée debout, la tête ceinte d'un bandeau, tenant de la main droite un sceptre fleuri, et un livre de la main gauche. Son costume se compose d'une robe d'une belle couleur aubergine, ornée de deux bandes horizontales richement brodées, et d'un manteau rouge doublé de blanc. On lit : S[ANCT]A FIDES.

Deux petits personnages, dont on n'aperçoit que le buste, occupent, au bas de la fenêtre, les angles de la bordure, qui est fort large et d'un bel effet.

Le vitrail a été restauré par Coffetier en 1881.

LXXIII

SAINT SOLENNE

(Planche en noir CLXXXVIII.)

Notre évêque saint Solenne — on disait autrefois : saint Soulain — est représenté dans cette rose. Le récit liturgique de sa vie[2] rapporte qu'il « catéchisa » Clovis, c'est-à-dire qu'il le marqua du signe de croix qui fait les catéchumènes, et assista à son baptême. Le saint évêque, vêtu pontificalement, fait le geste de la bénédiction ; deux personnages nimbés se tiennent à ses côtés. On lit : S[I] SOLLEN.

La verrière a été restaurée en 1881 par Coffetier.

1. Ms. 1036. Cf. *Catalogus cod. hag. civit. carnot.*, p. 207.

2. Lectionnaire chartrain : ms. 500 (XII[e] siècle), fol. 184. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 7818.

LXXIV

SAINT JACQUES LE MAJEUR

(Planche en noir CLXXXVII.)

Une famille de donateurs est représentée au bas de cette verrière. Elle se compose du père et de la mère, portant tous deux la panetière coquillagée des pèlerins de Saint-Jacques, et de deux enfants, dont l'un, fléchissant le genou, porte une enseigne en forme de drapeau sur laquelle figure un « bas de chausse ». Le fond du tableau est semé de coquillages.

Nous avons sous les yeux une famille de marchands chartrains du XIII^e^ siècle, dont les chefs avaient fait le pèlerinage de Santiago. Cette composition est à rapprocher de celle que nous décrirons en étudiant le vitrail de la baie CXXI [1].

L'inscription qui accompagne la grande figure placée dans le haut de la fenêtre désigne saint Jacques : S. IACOBVS. Le saint apôtre tient une palme d'or, emblème de son martyre. Comme dans le tableau précédemment décrit, le fond est semé de coquillages.

La restauration du vitrail date de 1882 ; elle a été exécutée par Coffetier.

LXXV

JÉRÉMIE. SAINT PHILIPPE

(Planche en noir CLXXXVII.)

Un apôtre et un prophète placés l'un au-dessus de l'autre semblent symboliser dans ce vitrail, comme dans ceux qui accompagnent la rose méridionale, la préparation de l'Évangile par l'Ancien Testament.

Le prophète est Jérémie ; il est assis, coiffé du bonnet juif, et nimbé. Il tient une banderole sur laquelle on lit : G[E]REMIAS : PR[OPHET]A.

Plus haut se trouve l'image de saint Philippe — S· PHILIPPVS — ; l'apôtre est debout et n'a pas d'autre attribut qu'un livre.

1. Il n'est pas absolument certain qu'il faille identifier le chef de la famille ici représentée avec le Gaufridus du vitrail de l'abside ; le même insigne a pu appartenir à deux titulaires successifs d'une même charge. Nos lecteurs sont priés de rectifier dans ce sens ce qui est dit pp. 131 et 141.

Comme aujourd'hui, le martyrologe, au XIII^e siècle, mentionnait le même jour (1^er mai) ces deux saints personnages. Faut-il voir dans ce fait la raison de leur rapprochement? Nous n'osons l'affirmer.

La restauration du vitrail a été exécutée en 1882, par Coffetier.

LXXVI

SAINT JÉROME

(Planche en noir CLXXXVIII.)

Cette rose représente saint Jérôme : SANCTVS GERONIMVS. Le saint traducteur de la Bible est au travail ; à côté de lui, un *volumen*, déroulé sur une table et couvert de caractères indéfinissables, figure la Bible hébraïque ; il écrit dans un *codex* placé sur une autre table, à sa droite. A l'aide du grattoir qu'il tient de la main gauche, il suit le passage à traduire.

La restauration du vitrail a été faite par Coffetier, en 1882.

LXXVII

SAINT CALÉTRIC

(Planche en noir CLXXXIX.)

Les tourneurs ont offert cette verrière, ainsi que l'atteste le tableau qui occupe les panneaux inférieurs. Il représente, en effet, un tourneur dans l'exercice de son métier. « L'ouvrier est assis derrière un tour à pied, ses mains sont posées sur la pièce de bois qu'il travaille. On voit distinctement la corde qui fait mouvoir la pièce à arrondir et qui est attachée, d'une part, à la pédale, de l'autre, à une poulie fixée au plafond de l'atelier[1]. »

La grande figure qui occupe les panneaux supérieurs est celle de saint Calétric, appelé aussi saint Calais, ami de Fortunat, qui composa pour lui une épitaphe.

Revêtu de riches ornements pontificaux, le saint évêque tient la crosse de la main gauche et bénit de la main droite. Son nom — S. CALETRICVS — est inscrit à la hauteur de ses épaules.

La noblesse du dessin — où le manque d'exactitude des proportions dans la grande

1. G. Aclocque, *Les Corporations, l'Industrie et le Commerce à Chartres*, p. 317.

figure ne se remarque pas trop —, la richesse et l'harmonie du coloris, une patine qui donne à l'ensemble quelque chose de chatoyant sans rendre la composition trop confuse, font du vitrail de saint Calétric une composition décorative de toute beauté.

Avant la dernière restauration, exécutée par Coffetier, en 1883, on lisait à l'extérieur, sur une lame de plomb, le nom de Pierre Nepot et la date de 1770; cette inscription, relevée par le chanoine Brou, relatait une réparation.

Fig. 54. — Saint Barthélemy (baie LXXVIII, partie supérieure).

LXXVIII

MOÏSE. SAINT BARTHÉLEMY

(Planche en noir CLXXXIX.)

Ce vitrail, comme celui qui occupe la baie voisine, est un don des tourneurs. Nous y voyons, dans le tableau inférieur, un tourneur au travail; il façonne une pièce de bois d'où tombent des copeaux.

Deux grandes figures surmontent la signature. La première est celle de Moïse — MOYSES —: le législateur d'Israël, assis, tient un *volumen* déroulé. Comme les saints personnages de l'Ancien Testament, il est nimbé. Son front est cornu. Au-dessus, saint Barthélemy, assis également, tient un livre et le couteau ensanglanté qui fut l'instrument de son supplice. On lit: S. BERTALOMEVS.

Il est regrettable que ce vitrail, d'un bon dessin et d'un coloris brillant, soit en grande partie masqué par le buffet des orgues. Pour compenser l'insuffisance de notre planche CLXXXIX, nous donnons ici une reproduction (fig. 54) de l'image de saint Barthélemy d'après une aquarelle exécutée à l'époque où la verrière a été restaurée (1883) par le peintre-verrier Coffetier; cette aquarelle appartient aujourd'hui à la Société archéologique d'Eure-et-Loir.

LXXIX

SAINT AUGUSTIN

(Planche en noir CXC.)

Saint Augustin, évêque d'Hippone et docteur de l'Église, est représenté dans cette rose. Il tient une crosse d'une main et bénit de l'autre. Deux anges thuriféraires se tiennent à ses côtés. On lit : S. AVGVSTINVS.

La verrière a été restaurée en 1883, par Coffetier.

LXXX et LXXXI

VITRAUX DÉTRUITS

Les deux lancettes qui, sur notre plan, portent les numéros LXXX et LXXXI sont aujourd'hui murées. Les vitraux qui les garnissaient ont disparu, et il n'en existe aucune description. Cette disparition est antérieure à la fin du XVII^e^ siècle, mais on n'en saurait préciser davantage la date[1].

LXXXII

SAINT GRÉGOIRE LE GRAND

(Planche en noir CXC.)

Cette rose, en partie masquée par les couronnements des tourelles du grand orgue,

Fig. 55. — Une sainte inconnue (baie LXXXIII, partie supérieure).

1. Cf. p. 40, note 1.

représente saint Grégoire le Grand. On lit : S. GREGORIVS. Le saint pontife est revêtu d'ornements d'une grande richesse parmi lesquels on remarque le pallium et la tiare conique des papes du XIII[e] siècle. Il tient une croix. A ses côtés sont deux agneaux, placés là sans doute pour rappeler la parole du Christ à Pierre et à ses successeurs : « Pasce agnos meos,... pasce oves meas[1]. »

La restauration de cette rose a été faite par Coffetier, en 1883.

LXXXIII

DEUX SAINTES

(Planche en noir CXCI.)

Bien que cette verrière soit en partie aveuglée par une des tourelles de l'orgue, il est facile d'y reconnaître deux grandes figures de saintes. L'une de ces saintes, celle dont l'image occupe les panneaux inférieurs, est assise ; elle tient un livre ouvert, sur lequel sont inscrites des lettres dont l'assemblage n'a jamais dû offrir aucun sens. L'inscription qui désignait cette sainte est devenue illisible, par suite, sans doute, de réparations faites sans le soin nécessaire. Un calque pris immédiatement avant la dernière restauration (1878) porte les lettres suivantes, disposées de part et d'autre de la tête de la sainte : SC▒A RBO . Ayant eu l'occasion de voir de près l'inscription, en 1918, au moment de la dépose du panneau où elle se trouve, nous l'avons ainsi transcrite : SCOA BBOR. Les deux premières lettres forment le début du mot *sancta* abrégé ; quant aux autres, il est impossible de reconnaître le nom auquel elles ont pu appartenir.

Plus haut se trouve l'image d'une sainte représentée debout et tenant un livre ; nous la reproduisons ci-contre (fig. 55), d'après une bonne aquarelle exécutée au moment où le vitrail était déposé pour être restauré[2]. Ici encore, l'inscription qui accompagne la figure est devenue inintelligible, comme le lecteur pourra s'en convaincre en examinant notre reproduction.

Le vitrail a été restauré par Coffetier en 1878.

1. S. Jean, XXI, 15-17.

2. Comme l'original de notre figure 54, cette aquarelle appartient aujourd'hui à la Société archéologique d'Eure-et-Loir.

LXXXIV

SAINT SYMPHORIEN

(Planche en noir CXCI.)

Ce vitrail, consacré au jeune martyr d'Autun, saint Symphorien, ne nous est malheureusement pas parvenu intact. Il fut presque entièrement déposé, en 1786, à l'occasion de l'établissement du chœur provisoire[1] ; seule, la bordure fut respectée. Quant aux panneaux enlevés, ils ne furent pas tous détruits ; plusieurs d'entre eux passèrent, vers le commencement du XIXe siècle, dans la fenêtre de la chapelle Vendôme[2], d'où ils ont été retirés, en 1868[3], pour reprendre ensuite, en 1878, leur place normale dans le vitrail restauré par Coffetier[4].

Les sujets occupent huit grands panneaux, dont quatre sont anciens en majeure partie[5] (les troisième, cinquième, sixième et septième en comptant à partir du bas), et quatre sont modernes (les premier[6], deuxième, quatrième et huitième). Ces derniers ont été dessinés par Steinheil.

Au bas du vitrail se voyait autrefois, d'après Pintard, le « Martire de S. Simphorien ». L'artiste moderne n'a pas eu d'autre donnée pour restituer le sujet disparu. Il a représenté le saint fléchissant les genoux et levant ses mains jointes vers le ciel, où apparaît une main divine ; le bourreau brandit son glaive[7].

Une figure colossale de saint Symphorien surmonte la composition qui vient d'être décrite. Le saint martyr, désigné par l'inscription S. SINFORIANVS, tient une palme d'or. Il est richement vêtu d'une robe et d'un manteau doublé de fourrure.

Deux petites têtes humaines occupent les angles inférieurs de la bordure. Faut-il y voir des signatures ? La chose nous paraît assez douteuse. L'art du portrait proprement dit était sans doute encore trop rudimentaire au début du XIIIe siècle pour qu'on ait

1. Cf. pp. 61 et 62.
2. Cf. pp. 177 et 178.
3. Cf. p. 105.
4. L'histoire officielle (*La Voix de Notre-Dame de Chartres*, 1878, p. 270) a attribué à Mgr Regnault l'initiative de cette restauration. Bien que l'évêque de Chartres se soit personnellement intéressé à ce travail, c'est au chanoine Brou que revient le mérite d'avoir identifié les panneaux anciens épargnés par le vandalisme, et d'en avoir réclamé la remise en place. Il eut du mal à convaincre certaines personnes, parmi lesquelles Mgr Regnault lui-même. Si le plan de ce livre avait admis des anecdotes, nous aurions pu en raconter d'assez amusantes au sujet de cette affaire.
5. Ces panneaux, qui mesurent 1m,23 de largeur, avaient été rognés latéralement pour tenir dans les ouvertures de la fenêtre de la chapelle Vendôme, larges seulement de 0m,97. Ils avaient également perdu quelques centimètres en hauteur. La Société archéologique d'Eure-et-Loir en possède des calques exécutés avant leur restauration.
6. A l'exception de la bordure inférieure, qui est ancienne.
7. Nous ne savons sur quoi s'est appuyé l'abbé Bulteau pour prétendre que dans l'ancien vitrail le bourreau était représenté tranchant la tête du saint avec une hache. Pintard ne dit rien de semblable ; quant à la *passion* de saint Symphorien, elle mentionne expressément le glaive : « gladio ultore feriatur ». Lectionnaire chartrain : ms. 507, fol. 270. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, nos 7967-7968.

représenté des donateurs en cherchant à reproduire les seuls traits de leur visage. Nous croyons plutôt qu'il s'agit d'un caprice décoratif dont on trouve des exemples à toutes les époques.

LXXXV

SAINT HILAIRE

(Planche en noir CXCII.)

L'évêque de Poitiers saint Hilaire — SANCTVS ILARIVS[1] — est ici représenté. Son attitude est celle des évêques qui figurent dans les roses voisines ; il est assis, bénit de la main droite et tient la crosse de la main gauche.

Deux personnages, à genoux à ses côtés, le prient ; ce sont sans doute des donateurs.

La restauration de cette rose a été exécutée par Coffetier en 1878.

LXXXVI

SAINT PIERRE

(Planche en noir CXCIII.)

Ce vitrail, de même que le suivant, a perdu en 1769 sa bordure primitive qu'on enleva pour éclairer les sculptures de la nouvelle entrée du chœur, et qui fut remplacée par une bordure blanche rehaussée de quelques ornements[2]. La bordure actuelle date de la restauration du vitrail, par Coffetier ; ce travail a été achevé en 1883.

Une seule figure, celle de saint Pierre, occupe le vitrail. L'apôtre tient deux clefs ; il est tonsuré. Le fond sur lequel se détache le sujet se raccorde à la bordure au moyen d'un remplissage très simple ; il est probable que l'image était destinée, à l'origine, à être géminée avec une autre, dans une même fenêtre[3].

1. Pintard a lu : *S. Ambrosius* ; Gilbert a reproduit cette lecture, très probablement sans la contrôler. F. de Lasteyrie et Bulteau, qui ont vu le vitrail avant sa restauration, ont bien lu le nom de saint Hilaire.
2. Cf. p. 60.
3. Cf. p. 140.

LXXXVII

SAINT PAUL

(Planche en noir CXCIV.)

La plupart des remarques faites au sujet du vitrail précédemment décrit s'appliquent à celui-ci. Il a été restauré à la même époque, par le même peintre-verrier, et sa bordure est également moderne.

La figure qui en occupe le milieu est celle de saint Paul. L'apôtre des Gentils est représenté conformément au type traditionnel, avec le front chauve et la barbe longue. Il tient un livre de la main droite ; et, de la main gauche, il élève l'épée qui fut l'instrument de son supplice.

LXXXVIII

JEAN DE COURVILLE

(Planche en noir CXCII.)

L'image qui occupe la partie centrale de cette rose est celle d'un diacre (ou sous-diacre), reconnaissable à son costume composé de l'amict, de l'aube, du manipule et de la dalmatique (ou tunique) ; il tient un livre contre sa poitrine. N'étant pas nimbé, ce personnage doit être le donateur de la rose, et sans doute aussi celui des deux lancettes situées au-dessous. A la hauteur de ses épaules se trouve une inscription dont M. de Mély a tenté, le premier, le déchiffrement, et où il a trouvé le nom de l'ecclésiastique représenté, Jean de Courville[1]. Notre lecture diffère à peine de la sienne ; nous croyons devoir transcrire : IENS DE CORRVIL.

Ce nom de Jean de Courville était porté, au XIII^e^ siècle, par un personnage du pays chartrain, qu'il faut peut-être identifier avec le donateur en question. L'un des nécrologes manuscrits de Saint-Père[2], dans une partie rédigée vers 1250, mentionne, au 8 juin, « Iohannes de Curvavilla » ; le document, malheureusement, ne nous fait connaître ni la qualité du personnage, ni l'année de sa mort.

1. *Étude iconographique*, n^os^ 26 et 33.
2. Ms. 1031. C'est le document B de l'édition donnée par A. Molinier dans le recueil des *Obituaires de la province de Sens*, tome II.

LXXXIX

UN SAINT INCONNU. SAINT ANTOINE

(Planche en noir CXCV.)

Les panneaux inférieurs de ce vitrail en forment la signature. On y voit un ecclésiastique vêtu d'une chape ; il se tient debout devant un autel. Rien ne permet de l'identifier.

Plus haut, on voit deux grandes figures géminées.

A gauche est un saint qui n'est désigné par aucun attribut caractéristique. Il est imberbe ; ses pieds sont chaussés ; il est vêtu d'une robe et d'un manteau. Un dessin quelconque occupe la place qui correspond à l'inscription de la figure voisine [1].

Dans la partie droite de la lancette se trouve l'image d'un saint vêtu, comme le précédent, d'une robe et d'un manteau ; il est barbu, et tient un livre. L'inscription qui se lit sous ses pieds, SENTOEIN semble pouvoir désigner saint Ouen (sent Oein) ou saint Antoine (S. Entoein). Mais comme le personnage représenté n'est certainement pas le saint archevêque de Rouen, la seconde hypothèse paraît s'imposer.

En raison de la présence de panneaux de vitrerie blanche dans la fenêtre voisine, ce vitrail est un des moins bien partagés au point de vue de l'éclairage.

La restauration de la verrière a été faite par M. Gaudin en 1920.

XC

VITRAIL (DISPARU) REPRÉSENTANT DEUX SAINTS

La verrière qui occupait cette fenêtre a été presque entièrement supprimée vers la fin de l'année 1791 [2] ; seule la bordure, identique à celle de la verrière voisine, a été conservée.

L'armature, qui existe toujours, comporte un barreau vertical au milieu de la fenêtre ; il y avait donc ici, comme à côté, deux figures géminées. Elles sont ainsi décrites dans le manuscrit de Pintard : « Deux prophètes ou deux apostres debout ». Si Pintard avait été plus connaisseur en iconographie, il n'aurait pas ainsi confondu les apôtres et les prophètes ; de plus, comme il désigne de même les deux saints du vitrail précédemment décrit, dont l'un au moins n'est ni prophète, ni apôtre, il faut simplement conclure de

1. Bulteau (*Petite Monographie*, p. 121) appelle le personnage « saint Paul, premier ermite ». Le voisinage de saint Antoine rend cette supposition assez vraisemblable.

2. Cf. p. 66.

son texte qu'on voyait ici deux personnages vêtus d'une tunique et d'un manteau, et non d'ornements liturgiques.

Cette verrière, comme celles qui occupent les baies suivantes, était un don de la maison de Dreux-Bretagne, dont les armoiries étaient représentées, peut-être deux fois, au-dessous des grandes figures [1].

Si nous nous en rapportons aux tracés très sommaires qui accompagnent la description de Pintard, ce vitrail ressemblait beaucoup à celui qui occupe la lancette voisine, non seulement par la disposition des panneaux et la bordure, mais aussi par les encadrements d'architecture.

Deux panneaux étrangers ont été retirés du bas de la fenêtre et ont repris, en 1921, leur place normale dans un vitrail de la chapelle des apôtres [2]. Les bordures primitives et les panneaux de vitrerie du XVIII[e] siècle ont été restaurés récemment (1924) par M. Lorin ; le rétablissement des sujets supprimés est très désirable et ne présenterait aucune difficulté.

XCI

UN SAINT ÉVÊQUE

(Planche en noir CXCVIII.)

Un saint évêque, debout et bénissant, est représenté dans cette rose. A ses côtés sont posés deux chandeliers. Aucune inscription ne le désigne, et le livre qu'il tient de la main gauche n'est pas un attribut assez spécial pour permettre de l'identifier [3].

La restauration de cette rose date de 1899 ; le travail a été fait dans les ateliers de M. Gaudin.

XCII

LE PROPHÈTE MICHÉE

(Planche en noir CXCVI.)

On voit au bas de ce vitrail l'image d'une femme à genoux, vêtue d'une robe aux armes de Dreux-Bretagne, portant le touret. A la manière dont elle est coiffée, on voit que

1. Nous empruntons ce renseignement au manuscrit de Pintard. Le témoignage de ce document n'est pas au-dessus de tout soupçon, car l'auteur a commis diverses erreurs en décrivant les vitraux voisins.

2. Baie XXXIV, panneaux 1 et 3.

3. « Un pétale de cette rose, écrivait en 1850 l'abbé Bulteau, est garni d'un panneau provenant de la chapelle absidale. » Ce panneau n'a pas repris sa place quand cette chapelle a été restaurée, ni depuis. Qu'est-il devenu ?

cette personne n'est pas une enfant ; aussi nous pensons qu'il ne faut pas l'identifier avec la petite Yolande, dont nous verrons l'image au-dessous de la grande rose voisine, mais avec Alix de Thouars, femme de Pierre Mauclerc.

La grande figure qui garnit le milieu de ce vitrail a été exécutée d'après le même dessin que celle d'Osée, dans la première lancette à gauche de la grande rose méridionale[1]. Cette figure représente ici Michée, dont le nom — MICHEE — est inscrit sur la banderole qu'il tient de la main gauche.

Un autre nom, celui de Zacharie — ZACARIAS PFETE —, se lit autour de l'arc trilobé du dais qui surmonte le personnage. La seule explication plausible de cette singularité est la suivante : le dais sur lequel est inscrit le nom de Michée n'a pas été destiné au personnage qu'il abrite. Nous signalerons un fait semblable en décrivant un vitrail situé dans la même région[2].

Le vitrail a été restauré par Champigneulle ; ce travail date de 1884.

XCIII

LE PROPHÈTE MALACHIE

(Planche en noir CXCVII.)

L'écusson de Dreux-Bretagne, qui figure au bas de cette verrière, nous apprend que nous sommes en présence d'un don de Pierre Mauclerc.

En dehors de cette signature, tout est ici semblable à ce qui existe dans les baies voisines ; même ordonnance, même mosaïque, mêmes encadrements, même bordure. La grande figure a été exécutée d'après le même dessin que celle du prophète sans nom représenté en face, dans la même travée, à gauche[3]. Ici, le personnage est désigné par une inscription tracée sur l'arc trilobé sous lequel il s'abrite ; c'est le prophète Malachie : MALACHIES P.

Le vitrail a été restauré par la maison Champigneulle, en 1884.

1. Baie XCVI.
2. Baie CIII.
3. Baie XCVII.

XCIV

PIERRE MAUCLERC

(Planche en noir CXCVIII.)

Un seigneur, portant l'armement ordinaire des chevaliers du XIII^e^ siècle, est représenté dans cette rose. C'est Pierre Mauclerc, donateur de toute la vitrerie de l'extrémité méridionale du transept ; il est reconnaissable aux armoiries figurées sur son écu et répétées dans les lobes qui entourent le disque central, ainsi que dans les petites ouvertures en forme de quatrefeuilles.

Comme les deux lancettes voisines, cette rose a été restaurée, en 1884, par Champigneulle.

XCV

GLORIFICATION DE NOTRE-SEIGNEUR JÉSUS-CHRIST

(Planche en trichromie VIII ; planches en noir CIC-CCII.)

Étant donné que tous les vitraux de l'extrémité méridionale du transept forment un ensemble, qu'ils ont fait l'objet d'une même donation, que les baies où ils se trouvent peuvent être considérées comme les ouvertures d'un même remplage, nous regardons comme formant une seule unité la grande rose et les cinq lancettes qu'elle surmonte. Le sujet traité par l'artiste est la glorification de Jésus-Christ, considéré successivement dans sa vie terrestre et dans son immortalité.

* * *

Sous la rose, dans la baie du milieu (A), nous voyons l'image de Jésus enfant porté dans les bras de sa mère ; il lève la main pour bénir. Marie, richement vêtue et couronnée, tient dans sa main droite une branche fleurie. Les personnages, suffisamment reconnaissables, ne sont désignés par aucune inscription.

L'artiste, ou celui qui lui a tracé son programme, a voulu exprimer cette idée théologique que l'Ancienne Loi prépare la Nouvelle, et que toutes deux se rapportent au Christ ; il a montré « Jésus-Christ, que les deux Testaments regardent, l'Ancien comme

son attente, le Nouveau, comme son modèle, tous deux comme leur centre[1] ». Dans une composition d'une « singulière hardiesse[2] », le verrier a représenté, de chaque côté du groupe précédemment décrit, les quatre grands prophètes de l'Ancien Testament portant les quatre évangélistes, hérauts de la loi nouvelle, à cheval sur leurs épaules. Ce « symbolisme audacieux[3] », dont on trouve un autre exemple dans la statuaire de la cathédrale de Bamberg, est fort expressif[4] ; « il faut entendre par là que les évangélistes trouvent dans les prophètes leur point d'appui, mais qu'ils voient de plus haut qu'eux et plus loin[5] ».

En partant du milieu, le spectateur voit, à gauche, Isaïe et saint Matthieu (B) — YSAIAS, S. MATH[EV]S —, Jérémie et saint Luc (C) — IHEREMIAS, S. LVCAS ; à droite, Ézéchiel et saint Jean (D) — EZECHIEL, S. IOH[ANN]ES ; Daniel et saint Marc (E) — DANIEL, S MARCVS —. L'artiste n'a pas suivi pour les évangélistes le même ordre que pour les prophètes ; s'il s'en était tenu à l'ordre de leurs écrits dans la Vulgate, saint Marc aurait correspondu à Jérémie, saint Luc à Ézéchiel, et saint Jean à Daniel[6].

« Ces vitraux, ainsi que le fait très justement remarquer Paul Durand, sont exécutés très largement, avec une énergie un peu sauvage, comme il convient à des figures décoratives placées à une grande hauteur dans l'immense édifice de la cathédrale. Les yeux des personnages sont d'une grandeur exagérée, et il ne faut pas s'en plaindre puisqu'on a l'avantage de les voir du bas de l'église. Ce regard pénétrant fait une grande impression sur le spectateur[7]... » Avec son visage austère, presque farouche, avec ses grands yeux et sa longue barbe ondulée, le Jérémie rappelle le Moïse de Saint-Pierre-aux-liens. Quoiqu'elles appartiennent à un art bien différent de celui de la renaissance italienne, ces figures de prophètes et d'évangélistes ont quelque chose de « michelangesque ». Ajoutons, avec Paul Durand, que, malgré la hardiesse de la conception, « rien n'est ici inconvenant ni ridicule, parce que les poses sont naturelles et décentes, et que la dignité des personnages n'est point altérée[8] ».

Les sujets qui occupent le bas des cinq lancettes sont des signatures.

Au bas de la lancette du milieu (A), entre deux vases d'où s'échappe une sorte de fumée — peut-être de la fumée d'encens —, se voit un écusson « échiqueté d'or et d'azur de cinq traits à la bordure de gueules, au franc quartier d'hermine[9] ». Ce sont

1. Pascal, *Pensées*.

2. Paul Durand, *Explication des planches*, p. 129.

3. E. Mâle, *Art religieux du XIII^e siècle*, p. 22.

4. L'idée, croit-on, est française (E. Mâle, *L'Art allemand et l'Art français au moyen âge*, p. 193) ; il est même possible qu'elle soit chartraine, car celui qui a dirigé la main du verrier n'a guère fait qu'appliquer à la Bible un adage relatif aux anciens et aux modernes, qui avait cours depuis plus d'un siècle dans les écoles de Chartres. « Dicebat Bernardus Carnotensis nos esse quasi nanos, gigantum *humeris insidentes*, ut possimus *plura eis et remotiora videre*. » (Jean de Salisbury, *Metalogicus*, III, IV.) Même expression sous la plume d'un ancien élève des écoles de Chartres : « Nos quasi nani super gigantum humeros sumus, quorum beneficio longius quam ipsi speculamur. » (Pierre de Blois, *Epist. XCII*.)

5. E. Mâle, *Art religieux du XIII^e siècle*, p. 23.

6. Nous faisons à dessein cette remarque, car la *Petite Monographie* de Bulteau, reproduite dans un ouvrage très répandu, indique inexactement la place des personnages.

7. Paul Durand, *Explication des planches*, p. 132.

8. Paul Durand, *Explication des planches*, p. 129.

9. Le comte d'Armancourt, *Notes héraldiques et généalogiques*, n° 102. Dans cet écusson, ainsi que dans les petites ouvertures de la rose, il n'y a pas trace des queues d'hermine, mentionnées expressément par Paul Durand (*Explication des planches*, p. 148). Faut-il en conclure qu'elles ont disparu à la suite d'une restauration indiscrète ? Les mêmes queues, au contraire, sont visibles sur les vêtements des donateurs.

les armoiries des ducs de Bretagne de la maison de France, dont la dynastie commence avec Pierre Mauclerc.

Ce seigneur, fils de Robert II de Dreux, et arrière petit-fils de Louis le Gros, devint duc de Bretagne, en 1213, par son mariage avec Alix de Thouars, fille aînée et héritière de Guy de Thouars, duc, puis régent, de Bretagne. De ce mariage naquirent trois enfants : 1° Jean le Roux, né en 1217, duc de Bretagne après son père ; 2° Artus, né en 1220, mort en bas âge en 1224 ; 3° Yolande, qui fut mariée à Hugues de Lusignan, comte de la Marche[1].

A l'aide de ces renseignements, il est facile d'identifier les personnages représentés au bas des verrières latérales. Leur costume, riche et élégant, comporte un surcot sans manches, orné des armoiries décrites.

Voici, à droite (D), un homme à genoux ; il est nu-tête et joint les mains. Sa chaussure est garnie d'éperons. C'est Pierre Mauclerc.

Du côté opposé (B), se trouve le portrait d'Alix de Thouars. Son attitude est la même que celle de son mari. Par-dessus son surcot, elle porte un long manteau.

Deux enfants sont représentés debout au bas des verrières situées aux extrémités de la claire-voie : un jeune garçon (E) derrière Pierre Mauclerc ; et, derrière Alix de Thouars, une toute jeune fille (C[2]). Cette enfant est évidemment Yolande, seule fille issue du mariage de Pierre Mauclerc avec Alix. Quant au jeune garçon, on ne peut guère l'identifier avec Artus, mort à l'âge d'environ quatre ans ; ainsi que l'ont admis tous ceux qui ont étudié nos verrières, c'est l'aîné des enfants, Jean le Roux.

Nous pouvons maintenant fixer, à quelques années près, la date des vitraux donnés par la famille de Dreux-Bretagne. Ces vitraux sont postérieurs à la naissance de Yolande, née probablement peu de temps avant la mort de sa mère (1221). On serait tenté de regarder cette date comme la plus tardive à laquelle les vitraux puissent remonter ; cette hypothèse cependant se heurte à une difficulté. Lorsqu'Alix mourut, Jean le Roux n'avait que quatre ans, et Yolande était encore au berceau. Bien que l'art de l'époque n'exprime qu'assez imparfaitement l'âge des personnages, il est difficile de donner moins de sept ou huit ans à l'enfant représenté à droite, et moins de trois ou quatre ans à sa jeune sœur.

Il faut donc attribuer la commande ou l'exécution des vitraux offerts par Pierre Mauclerc à une date qui ne peut être de beaucoup postérieure à l'année 1221, et ne lui est certainement pas antérieure. La dépouille mortelle d'Alix reposait déjà sans doute dans l'église abbatiale de Villeneuve, près de Nantes, quand son image brilla pour la première fois dans nos verrières.

Les cinq lancettes qui viennent d'être décrites ont été restaurées, à Paris, dans les ateliers du peintre-verrier Coffetier, de mai à septembre 1877.

1. Nous empruntons ces renseignements et ces dates à l'*Histoire généalogique* du P. Anselme et à *L'Art de vérifier les dates*.

2. C'est au revers de cette lancette que se trouve l'inscription, rapportée plus haut (p. 70), *Boulay 1769*. Il n'est pas sûr que ce Boulay soit le même que celui qui travaillait en 1802, car les délibérations du conseil de fabrique de la paroisse mentionnent, en 1821, un autre Boulay, également vitrier, qui avait à cette époque quatre enfants à sa charge. Peut-être s'agit-il du père et du fils.

L'artiste a représenté dans la rose (fig. 56) le Christ glorieux et immortel; les éléments de la composition ont été empruntés à l'Apocalypse. Voici les passages dont il s'est inspiré :

« ... voici qu'un trône était dressé dans le ciel, et sur ce trône quelqu'un était assis... Autour

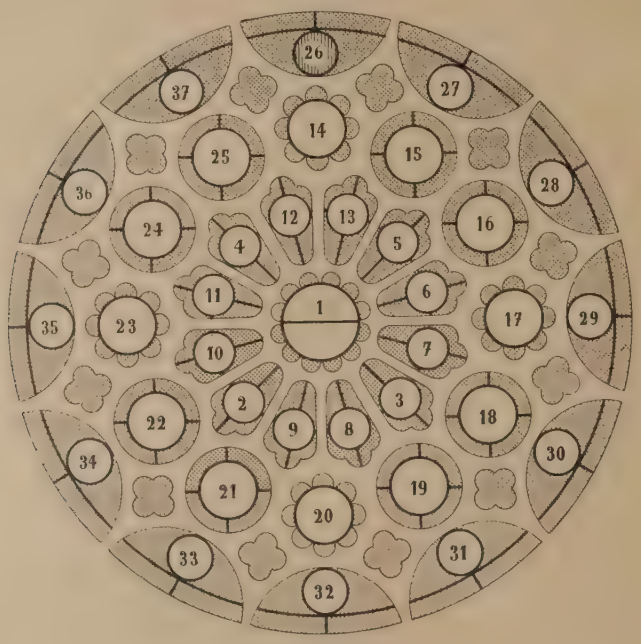


Fig. 56. — Baie XCV, partie supérieure (rose méridionale ; le Christ et les vieillards de l'Apocalypse)[1].

du trône étaient vingt-quatre trônes, et sur ces trônes vingt-quatre vieillards assis,... avec des couronnes d'or sur leurs têtes... devant le trône et autour du trône il y a quatre animaux... Le premier animal ressemble à un lion, le second à un jeune taureau, le troisième a comme la face d'un homme, et le quatrième ressemble à un aigle qui vole... Quand les animaux rendent gloire, honneur et actions de grâces à Celui qui est assis sur le trône, à Celui qui vit aux siècles des siècles, les vingt-quatre vieillards se prosternent devant Celui qui est assis sur le trône, et adorent Celui qui vit aux siècles des siècles, et ils jettent leurs couronnes devant le trône en disant : « Vous « êtes digne, notre Seigneur et notre Dieu, de recevoir la gloire et l'honneur et la puissance...[2] »

« ... les vingt-quatre vieillards se prosternèrent devant l'Agneau, tenant chacun une cithare et des coupes d'or pleines de parfums, qui sont les prières des saints...[3] »

« ... et tous les anges se tenaient autour du trône, autour des vieillards et des quatre animaux...[4] »

1. Comme celui des deux autres grandes roses, ce dessin est à l'échelle de 1 pour 100.
2. Apocalypse, IV, *passim*.
3. *Ibid.*, V, 8.
4. *Ibid.*, VII, 11.

Ces passages du texte sacré, illustrés par les artistes presque depuis les débuts de l'art chrétien[1], renferment un admirable programme ; le nombre lui-même des vingt-quatre vieillards convient parfaitement à la composition d'une rose, car, pour une raison géométrique facile à comprendre, le nombre des compartiments des roses est souvent un multiple de six.

Dans le médaillon du milieu (1), Jésus est représenté siégeant sur un trône ; il bénit de la main droite, et, de la main gauche il élève un calice, symbole de son sacerdoce éternel. Deux flambeaux sont à ses côtés[2].

Les quatre animaux, le lion (2), le bœuf (3), l'homme (4) et l'aigle (5), tels ou à peu près que nous les retrouverons dans la rose occidentale, sont disposés symétriquement autour du trône où siège le Christ. Les autres médaillons du même tour (6-13) renferment huit anges qui balancent des encensoirs[3].

A l'exception des petits quatrefeuilles, tous les compartiments dont il nous reste à parler sont occupés par les images des vingt-quatre vieillards (14-37). Chacun d'eux, assis sur un trône et couronné, tient d'une main un instrument de musique, dont il ne joue pas, car, de l'autre main, il élève le vase symbolique dont il est question dans l'Apocalypse. Ce vase ressemble à un grand flacon. L'artiste a su éviter la monotonie qui aurait pu naître de l'uniformité de la donnée en variant les attitudes[4] et le coloris. Les instruments de musique se ramènent à quatre types : deux à cordes frottées, et deux à cordes pincées[5].

Toutes ces images sont entourées de bordures et d'ornements d'un bon style ; on remarquera surtout les motifs végétaux qui garnissent les triangles curvilignes formant écoinçons dans les ouvertures du tour extérieur. Enfin, les éléments des armoiries de Dreux-Bretagne, répétés dans les petits quatrefeuilles, forment une décoration originale et d'un effet très heureux.

On remarque, en se reportant au texte intégral de l'Apocalypse, que l'artiste s'en est

1. Les vieillards présentant au Christ leurs couronnes figurent, à Rome, sur la mosaïque de l'arc de triomphe de Saint-Paul-hors-les-murs (v[e] siècle) ; on les voit à la même place dans d'autres basiliques.

2. C'est, pensons-nous, aller trop loin dans l'explication symboliste que de voir dans ces deux flambeaux « la lumière du monde », et dans le fond rouge un emblème de martyre.

3. La description de ces anges donnée par Paul Durand dans son *Explication des planches* (p. 128) est très inexacte ; l'auteur a fait une confusion entre ces sujets et les sujets correspondants de la rose nord.

4. Il ne s'est cependant pas fait faute d'utiliser plus d'une fois le même carton ; deux dessins ont suffi pour les huit anges (9-10-11-12, 6-7-8-13) ; sept pour les douze vieillards du tour intérieur (14-20, 15-18, 16-19, 21-24, 22-25, 17, 23) ; sept également pour les onze vieillards anciens du tour extérieur (29-30, 33-35-37, 34-36, 27, 28, 31, 32). Nous verrons plus loin que le panneau 26 est moderne

5. Instruments à cordes frottées : 1° instrument à table ovale, sans échancrures, percée de deux ouïes (treize fois) ; 2° instrument analogue, mais dont la table présente un étranglement très prononcé (un seul exemple ancien, un autre (26) moderne). Instruments à cordes pincées : 1° cithare (trois exemples ; un quatrième a sans doute disparu) ; 2° harpe (six exemples). Il nous est impossible d'arriver, comme M. de Mély (*Etude iconographique*, n° 32 et planche hors texte), au chiffre de sept instruments. Sans discuter point par point l'opinion du savant archéologue, nous ferons remarquer — ce qui saute aux yeux — que, dans le dessin qui accompagne son travail, il a créé une nouvelle sorte de cithare en annexant à l'instrument... un des bras du fauteuil du musicien. Les instruments représentés dans notre rose sont les mêmes que ceux qui sont entre les mains des vieillards sculptés aux piliers intérieurs du porche sud. On trouvera de bonnes reproductions de ces sujets dans le recueil consacré par M. É. Houvet à la sculpture du *Portail sud* (II, pl. 24, 88, 89).

inspiré très heureusement, mais sans le suivre d'une manière servile. Coloriste, il n'a pu se résoudre à détruire l'harmonie de l'ensemble en donnant aux vieillards des vêtements blancs ; pour obtenir une plus grande variété, il a mis entre les mains de certains d'entre eux une viole ou une rote au lieu d'une harpe ou d'une cithare. Il n'a pas montré l'agneau aux sept cornes et aux sept yeux qui est l'objet principal de la vision du chapitre VII ; il n'a pas couvert d'yeux les quatre animaux. Comme ses devanciers et ses contemporains, il a laissé de côté cette imagerie trop orientale pour passer dans notre art.

Nous ne pouvons affirmer que la restauration de notre rose, restauration exécutée sur place, par les soins de Coffetier, en 1876 et 1877 [1], ait été conduite avec toute la discrétion désirable ; on ne peut nier cependant que, dans son ensemble, elle ait été réussie. Un seul panneau, qui manquait, a été entièrement refait [2].

XCVI

LE PROPHÈTE OSÉE

(Planche en noir CCIII.)

Cette verrière reproduit une de celles que nous avons précédemment décrites [3]. Si les deux œuvres présentent quelques différences dans leur coloration, elles sont identiques en ce qui concerne le dessin ; ce sont deux « épreuves » d'un même carton. La signature est cependant différente ; au lieu d'une donatrice, nous avons ici les armoiries de Dreux-Bretagne, figurées comme sous la grande rose voisine et dans le vitrail situé vis-à-vis, mais avec les queues d'hermine bien visibles. Le nom du prophète, OSEE, est écrit sur la banderole qu'il tient de la main gauche ; il n'y a pas d'autre inscription.

La restauration date de 1920 ; elle a été faite par M. Gaudin.

1. Cf. pp. 105-106.

2. L'un des vieillards manquait, il avait été remplacé par un raccommodage fait de « morceaux dépareillés » (F. de Guilhermy) ; le panneau étranger occupait l'ouverture 35. Cette ouverture est aujourd'hui munie d'un panneau ancien ; le sujet neuf se trouve dans l'ouverture 26. Nous avons dit plus haut (p. 106) que le peintre-verrier moderne avait reproduit un des sujets existants ; c'est une erreur où nous sommes tombé faute d'avoir vérifié une assertion du chanoine Brou, d'ordinaire mieux informé. Il aurait fallu mettre dans l'ouverture 26 le panneau placé actuellement dans l'ouverture 28 (vieillard vu de face, destiné par conséquent à être placé dans la ligne verticale médiane), et mettre, dans une des ouvertures de droite, l'image d'un vieillard tournant la tête vers le centre de la composition, en copiant le panneau 31. Le panneau 14 semble renfermer une forte proportion de pièces neuves.

3. Baie XCII.

XCVII

UN PROPHÈTE

(Planche en noir CCIV.)

La signature de ce vitrail représente un homme agenouillé, dont les vêtements portent les armes de Dreux-Bretagne. R. de Gaignières et le P. de Montfaucon l'ont identifié avec Artus, second fils de Pierre Mauclerc ; Bulteau, avec Jean le Roux, fils aîné du même. Ces deux opinions sont insoutenables : à l'époque de la commande du vitrail, Jean le Roux, l'aîné des deux frères, était encore un enfant. Or, ce n'est pas un enfant que le verrier a représenté, mais bien un adulte, et même un chevalier, car le personnage porte des éperons. Aussi, avec F. de Lasteyrie, nous n'hésitons pas à l'identifier avec Pierre Mauclerc lui-même.

Abstraction faite de cette signature, nous sommes ici encore en présence d'un cas de double « tirage » d'après un même dessin original : le dessin de cette verrière reproduit celui de la lancette de gauche du couple de fenêtres situé en face[1] ; mais, ici, aucune inscription ne fait connaître le prophète représenté.

Le vitrail a été restauré en 1920 par M. Gaudin[2].

XCVIII

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

(Planche en noir CCVII.)

Comme les deux verrières qu'elle surmonte, cette rose est un don de Pierre Mauclerc ; les éléments de ses armoiries ornent en effet tous les pétales. De même que dans la rose située en face, où le même motif se retrouve, on ne voit pas les queues de l'hermine[3].

Le centre de la rose est occupé par une image de Marie, assise, tenant l'enfant Jésus debout sur son genou gauche. Le trône est fort large ; il se compose d'un siège garni d'un coussin et d'un dossier comprenant trois rangées de petits balustres blancs : l'artiste a sans doute voulu représenter un meuble précieux, orné d'ivoire.

1. Baie XCIII.

2. On voyait autrefois, à la place du panneau de mosaïque occupant l'angle inférieur droit de la verrière, en dedans de la bordure, un beau tronçon de bordure du XIII^e^ siècle provenant peut-être d'un des vitraux du chœur détruits au XVIII^e^ siècle ; ce fragment a disparu.

3. Dans ces deux roses, plusieurs panneaux paraissent mal posés ; le quartier d'hermine devrait toujours être en haut et à gauche du spectateur.

Endommagée par accident pendant les travaux de restauration de cette partie de l'édifice, vers 1900, cette rose a dû être l'objet, à cette époque, d'une réparation importante[1]. Elle a été restaurée depuis, en 1920, par M. Gaudin.

1C

LES SAINTS CÔME ET DAMIEN

(Planche en noir CCV.)

Un ecclésiastique du nom de Geoffroy s'est fait représenter au bas de ce vitrail. Revêtu de l'amict, de l'aube, de la dalmatique et de la chasuble, il se tient debout devant un autel enveloppé de nappes et surmonté d'une croix. On lit : IEFOI. Nous reviendrons sur ce personnage en étudiant un des vitraux voisins[2].

Deux figures, celles des saints médecins martyrs Côme et Damien, occupent la partie principale de cette verrière. Chacun d'eux, vêtu d'une robe et d'un manteau, tient un livre. On lit au-dessous : S. COSMA, S. DAMIANVS[3].

La restauration, faite par M. Gaudin, date de 1920.

C

LES SAINTS GERVAIS ET PROTAIS

(Planche en noir CCVI.)

La signature de ce vitrail représente un donateur, peut-être le même que celui du vitrail précédemment décrit ; c'est un ecclésiastique, vêtu de l'amict, de l'aube, de l'étole et de la chasuble. Un calice, sur lequel est posé un purificatoire, est placé sur l'autel devant lequel il se tient debout.

Plus haut sont les images des deux frères martyrs, les saints Gervais et Protais. Chacun d'eux porte un livre ; saint Protais, de plus, tient l'épée qui fut l'instrument de son supplice. Leurs noms sont inscrits au niveau de leurs pieds : PROTASIVS, GERVASIVS.

Le vitrail a été restauré en 1920 par M. Gaudin.

1. *La Voix de Notre-Dame de Chartres*, supplément du 15 mars 1902, p. 132.
2. Baie CIII.
3. Le panneau où se trouvent les mains et le livre de saint Damien est renversé ; il est à souhaiter que cette erreur, qui date seulement de la dernière restauration, soit rectifiée.

CI

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

(Planche en noir CCVII.)

On voit dans la partie centrale de cette rose une image de Marie, assise, tenant l'enfant Jésus assis sur son genou gauche, et élevant de la main droite un objet rond, un fruit probablement. C'est une reproduction d'un type plusieurs fois signalé dans les vitraux de l'étage inférieur. A droite, l'artiste a fait figurer un ange céroféraire ; à gauche, il a représenté la donatrice, une dame vêtue d'une robe et d'un manteau fourré d'hermine. Aucun indice ne permet d'identifier cette personne.

Comme les verrières voisines, cette rose a été restaurée en 1920, par les soins de M. Gaudin.

CII

SAINT DENIS ET UN DONATEUR

(Planches en noir CCVIII-CCX.)

Les deux figures de cette verrière ne sont pas simplement juxtaposées comme celles qui occupent les fenêtres voisines ; elles sont groupées de manière à former une scène.

A gauche, sous une arcade, se tient un saint évêque revêtu des ornements pontificaux. Son nom est inscrit au-dessous de lui ; c'est saint Denis, S. DIONISIVS. Il est debout, à côté d'un autel dont on n'aperçoit que le coin ; d'une main, il tient un livre ; de l'autre, une enseigne qu'il remet à un chevalier.

Celui-ci, abrité sous une arcade moins haute que celle de saint Denis[1], porte l'équipement en usage pendant la première moitié du XIII^e^ siècle : haubert et chausses de mailles, cotte armoriée, ceinture lâche à laquelle est suspendue l'épée. Tout est à remarquer dans ce costume luxueux et splendide : les mailles dorées des chausses et du haubert, les pièces du blason figurées sur le champ d'azur de la cotte d'armes, le pommeau d'or de l'épée. Mais là n'est pas le principal intérêt de la composition ; il réside dans l'acte lui-même que l'artiste a représenté. Debout, et non à genoux comme sont d'ordinaire les donateurs, le chevalier saisit de sa main droite, enveloppée dans le miton du

1. Les deux arcades, avec les tours et les combles qu'elles supportent, sont sans doute censées représenter une église.

haubert, la hampe de l'enseigne, dont les cinq languettes d'un rouge éclatant vont se jouer jusque dans la bordure ; cette enseigne n'est autre que la bannière de Saint-Denis, l'oriflamme « rouge vermeille », « de cendal roujoiant », décrite dans les chansons de geste[1]. Et le personnage qui la confie au chevalier n'est pas, comme dans la réalité, l'abbé de Saint-Denis, mais saint Denis lui-même, le protecteur de Paris et de la monarchie française.

Il est douteux que le mérite de l'invention du sujet doive être attribué tout entier au verrier chartrain. La même donnée, la « tradition de l'enseigne », se trouve ailleurs. Au triclinium du Latran, le Christ remet le labarum à Constantin, et saint Pierre l'étendard de Rome à Charlemagne. Les sequins frappés à Venise depuis le XIII^e^ siècle jusqu'à la chute de la République représentent le doge recevant une enseigne des mains de saint Marc. On peut supposer que ces images procèdent d'un même thème iconographique appartenant à l'art officiel byzantin. Mais, si la donnée est ancienne, l'artiste a su la rajeunir et en tirer une œuvre grandiose. Lorsqu'on a considéré avec attention le vitrail que nous décrivons, on reste longtemps hanté par la vision de ce chevalier à la stature colossale, au teint basané, dont le haubert d'or et la cotte d'azur se détachent vigoureusement sur un fond rouge dont l'éclat est comparable aux lueurs d'un brasier qui s'éteint.

La verrière que nous étudions a été offerte par un chevalier qui, ayant porté l'oriflamme dans quelque expédition, a voulu perpétuer le souvenir de ce fait si honorable pour lui.

Les armoiries de ce guerrier, représentées, au bas du vitrail, sur un écu[2] accosté de deux chandeliers[3], et répétées sur sa cotte d'armes, sont « d'azur à la croix ancrée d'argent à la cotice de gueules brochant sur le tout[4] ». Ce blason est celui de la famille Clément[5], dont plusieurs membres exercèrent, au cours des XII^e^ et XIII^e^ siècles, la charge de maréchal.

A la suite de R. de Gaignières et du P. de Montfaucon, plusieurs auteurs, en particulier Lenoir[6], Gilbert et F. de Lasteyrie, ont identifié le chevalier du vitrail avec Henri Clément II : d'autres, l'abbé Bulteau et M. de Mély, ont semblé croire[7] que ce chevalier est Henri I^er^, le « Petit maréchal », le combattant de Bouvines célébré dans le *Philippide* de Guillaume le Breton[8].

Cette dernière opinion ne paraît pas soutenable : à la mort de Henri I^er^ (1214), les parties hautes du transept, dont la construction a été le dernier travail de gros œuvre de

1. Léon Gautier, *La Chevalerie*, p. 724. Nous ne pouvons songer à donner ici la bibliographie de l'oriflamme. Dans son *Histoire du drapeau* (1837), Rey a refusé de reconnaître l'oriflamme dans l'enseigne en question ; son opinion a été réfutée par Pottier dans le texte explicatif (1839) des *Monuments français inédits* de Willemin.

2. Le bord supérieur de l'écu était autrefois légèrement incurvé vers l'intérieur (cf. p. 134, fig. 4 B) ; il est rectiligne depuis la remise en plomb exécutée il y a quelques années.

3. D'après Douët d'Arcq (*Collection de sceaux*, n^os^ 233 et 237) les deux chandeliers qui accostent certains écussons, sur les sceaux de l'époque, sont un insigne de l'office de chambrier. On les trouve aussi sur le sceau d'un chambellan (*ibid.*, n° 239). Le donateur semble donc avoir exercé l'une ou l'autre de ces charges.

4. Le comte d'Armancourt, *Notes héraldiques*, n° 88.

5. Douët d'Arcq, *Collection de sceaux*, n° 215.

6. *Musée des monuments français*, VII.

7. Nous disons « ont semblé croire », car il n'est pas impossible qu'ils aient confondu les deux personnages. M. de Mély, parlant de Henri I^er^, cite, d'après Montfaucon ou Gilbert, une charte où il est question de Henri II (*Étude iconographique*, n° 26).

8. Henricus vero modicus in corpore, magnus
Viribus...
(*Philippide*, VIII.)

la cathédrale actuelle, n'étaient sans doute pas encore commencées. Quant à la première, elle n'est pas inadmissible ; le vitrail peut avoir été offert par Henri II vers 1235 ou 1240. Mais il faut alors l'attribuer à l'époque extrême de l'activité de l'atelier des verriers chartrains ; il faut supposer qu'il est plus récent que ceux de la même région de l'édifice, ce qui n'est guère probable. Il nous semble plus naturel d'admettre que notre vitrail remonte un peu plus haut, et d'en attribuer la commande à Jean Clément, frère de l'abbé de Saint-Denis, et père du chanoine de Chartres.

Ce qui accroît encore, à notre avis, la probabilité de cette hypothèse, c'est que la rose voisine, qui a fait partie de la même donation, comme l'attestent les armoiries qui s'y trouvent figurées, représente saint Jean-Baptiste. Le donateur aura voulu honorer tout à la fois son saint patron, et l'apôtre de Paris, gardien de l'oriflamme.

Voici, d'après le P. Anselme[1], la généalogie de cette famille pendant la période qui nous intéresse :

Robert Clément, seigneur du Mez en Gâtinais[2], ministre d'état et régent du royaume sous Philippe Auguste, mort en 1182.

- Alberic Clément, seigneur du Mez, maréchal, mort en 1191, au siège de Saint-Jean-d'Acre.
- Henri Clément Ier, dit le « Petit Maréchal », maréchal après son frère, seigneur d'Argentan après la réunion de la Normandie à la France, présent à la bataille de Bouvines et mort la même année (1214).
  - *Jean Clément*, seigneur du Mez et d'Argentan, maréchal dès 1225 et encore vivant en 1260.
    - Henri Clément II, seigneur du Mez et d'Argentan ; il suivit saint Louis en Terre Sainte en 1249 et mourut au plus tard en 1265.
  - Eudes Clément, abbé de Saint-Denis en 1228, puis archevêque de Rouen, mort en 1247.
    - Jean Clément, chanoine de Chartres.

Très supérieur aux œuvres médiocres qui l'entourent, le vitrail qui vient d'être étudié est d'un bon style et présente une belle harmonie de couleurs. C'est un monument précieux par sa valeur artistique, plus précieux encore par les souvenirs historiques qu'il évoque. Il a été restauré par les soins de M. Gaudin, et reposé en 1921[3].

1. *Histoire généalogique*, VI, pp. 618 et suivantes.
2. Aujourd'hui Mez-le-Maréchal, commune de Dordives, arrondissement de Pithiviers (Loiret).
3. Nous avons eu la surprise de rencontrer une copie moderne de notre vitrail dans l'église S. Francesco de Bologne.

CIII

DEUX SAINTS

(Planche en noir CCXI.)

La signature de ce vitrail consiste en un double tableau qu'encadrent deux arcades. On y voit un prêtre debout devant un autel. Ce personnage est vêtu de l'amict, de l'aube, de la tunique ou de la dalmatique, et de la chasuble. Il se nomme Geoffroy ; son nom — IEFROI — est écrit à la hauteur de ses pieds. L'autel est surmonté d'une croix aux bras de laquelle sont suspendus deux objets ronds[1].

F. de Lasteyrie, qui a reproduit ce sujet, accompagne sa gravure de cette légende : « Geoffroy, restaurateur des vitres de Chartres, XIV^e^ siècle. »

> J'avais d'abord pensé, lit-on dans son ouvrage, que ce nom [Jefroi] répété dans une verrière voisine, était celui de Geoffroy Souboulin, doyen de l'église de Chartres, de 1263 à 1292. Mais cette hypothèse, toute spécieuse qu'elle paraisse, s'évanouit à mes yeux devant un passage des actes capitulaires du chapitre de Chartres, où je trouve qu'en 1316 une restauration générale des verrières de la cathédrale eut lieu par les soins d'un nommé Gaufridus ou Geoffroy... je n'hésite pas à dire que la figure qui nous occupe, bien que placée au bas d'une vitre du XIII^e^ siècle, doit être celle du Geoffroy qui restaura, en 1316, la vitrerie de Chartres.

La première hypothèse de F. de Lasteyrie « s'évanouit » surtout devant cette constatation que le nom de Geoffroy Souboulin n'a été porté par aucun doyen de l'église de Chartres, ni au XIII^e^ siècle, ni à toute autre époque[2].

La seconde hypothèse ne vaut pas mieux que la première. Il est tout à fait invraisemblable qu'un chanoine de Chartres du XIV^e^ siècle ait exercé la profession de peintre-verrier. De plus, si le Gaufridus cité en 1316 [1317] dans le contrat eût été un ecclésiastique, nous trouverions mention de sa qualité dans le document. Or, il n'en est rien ; le texte, que nous avons reproduit ailleurs[3], désigne le contractant par les mots « Gaufridus vitrarius », et spécifie qu'il sera désormais « serviteur et verrier de l'église de Chartres ». Il s'agit donc d'un laïque.

Enfin, quoi qu'en ait dit l'auteur de l'*Histoire de la peinture sur verre*, c'est en vain qu'on chercherait dans notre vitrail quelque détail accusant une époque postérieure au XIII^e^ siècle. Il est vrai qu'ici, comme dans quelques vitraux voisins de même facture, les arcades qui servent d'encadrement aux sujets sont ornées de crochets portant directement

1. Ces objets sont peut-être des reliquaires. Un inventaire des objets appartenant à l'église Saint-Saturnin de Chartres (1571) mentionne une petite croix d'argent doré, « où sont 2 petitz barilletz penduz » (G 3910).

2. Nous ne savons où l'auteur a puisé ce renseignement ; ce n'est toujours pas dans le *Gallia Christiana*. Le nom de Souboulin paraît totalement inconnu dans les annales du pays chartrain.

3. Cf. p. 20.

sur leur extrados, détail qui doit être exceptionnel à cette époque[1] ; mais, considérés dans leur ensemble, les ornements d'architecture n'ont rien des formes amaigries et élégantes du XIV^e^ siècle, et ce serait faire un anachronisme manifeste que de les attribuer à cette époque. Aussi, ceux qui, sur la foi de F. de Lasteyrie, ont cru voir ici l'œuvre du prétendu chanoine-peintre-verrier, ont été obligés de le considérer comme un artiste archaïsant[2].

Nous nous arrêterons donc à la conclusion suivante : l'ecclésiastique, appelé Geoffroy, qui est représenté au bas de notre vitrail n'est pas un verrier ayant travaillé vers 1320, mais un donateur ayant vécu près de cent ans plus tôt. Il est impossible de l'identifier avec certitude, son prénom ayant été porté à cette époque par une foule de personnages[3].

Deux grandes figures occupent la partie supérieure du vitrail.

Celle de gauche est abritée sous un dais portant le nom de saint Christophe : S. XP[IST]OFOR[VS]. Il est impossible d'admettre que ce jeune homme tonsuré, imberbe, tenant un livre, soit le bon géant dont notre plus vieux lectionnaire[4] renferme l'étrange histoire. Il paraît évident que le dais où se lit le nom de saint Christophe abrite une figure à laquelle il n'était pas destiné.

Il faut faire une remarque analogue au sujet de la figure voisine, accompagnée de l'inscription S. NICHASIVS. Comment reconnaître dans ce personnage, qui n'a aucun attribut pontifical, saint Nicaise, le saint martyr, apôtre du Vexin, à qui saint Clément, disent nos livres liturgiques[5], avait conféré le caractère épiscopal ? Ou l'auteur du dessin n'avait aucun souci de caractériser les saints qu'il représentait, ou, ce qui est plus probable, il a combiné divers éléments destinés primitivement à des figures différentes.

Le vitrail, qui portait la trace d'anciennes réparations grossièrement exécutées, a été restauré, en 1920, par les soins de M. Gaudin.

1. Exceptionnel, mais non inouï : il y a une décoration semblable, quoique d'un style plus avancé, dans une peinture du manuscrit 595 de la bibliothèque de l'Arsenal (fol. 243 v°), sûrement antérieur à 1300 ; et M. Enlart signale le même cas, en architecture, dans un portail de la cathédrale de Nicosie, du milieu du XIII^e^ siècle (*Manuel d'archéologie française, Architecture religieuse*, II, p. 586).

2. Westlake, *A History of Design in Painted Glass*, II, p. 64 ; Arnold, *Stained Glass of the Middle Ages in England and France*, p. 188.

3. Il est un détail de notre verrière auquel nous ne voudrions pas attacher trop d'importance, et que cependant nous croyons bon de signaler. Geoffroy porte, sous la chasuble, un vêtement qui est une tunique ou une dalmatique. Aujourd'hui, la superposition de ces ornements n'est admise que pour l'évêque et les prélats assimilés ; c'est d'ailleurs ce qu'enseigne, dès le XIII^e^ siècle, Durand de Mende (*Rationale*, III, XI, 4). Mais, si l'on considère la très grande variété des coutumes liturgiques au moyen âge (voir, sur ce détail, ce que dit dom de Vert dans son *Explication... des cérémonies de l'Eglise*, II, p. 349), et le goût des insignes et des distinctions, qui est de tous les temps, on peut se demander si ce qui paraît la règle générale n'aurait pas admis des exceptions. Des archidiacres, comme symbole de leur dignité, n'auraient-ils pas porté, sous la chasuble, la dalmatique diaconale ? Si tel était le cas ici, il faudrait identifier notre ecclésiastique avec Geoffroy Chardonel, archidiacre de Dunois de 1217 à 1237, le seul des archidiacres chartrains du XIII^e^ siècle qui ait porté le prénom de Geoffroy.

4. Lectionnaire chartrain : ms. 507, fol. 221 ; cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 1766. D'après ce texte, saint Christophe est un géant cynocéphale ; on n'y lit pas encore la gracieuse légende du « porteur du Christ ».

5. Lectionnaires chartrains : mss 507 (X^e^ siècle), fol. 312 ; 500 (XII^e^ siècle), fol. 208 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 6082.

CIV

SAINT JEAN-BAPTISTE

(Planche en noir CCX.)

Cette rose représente saint Jean-Baptiste. Vêtu d'une tunique velue et d'un manteau, le saint précurseur du Christ désigne de l'index de la main droite l'image de l'Agneau divin qu'il soutient de la main gauche. Ses traits sont émaciés ; ses cheveux et sa barbe sont incultes.

Un pétale de la rose, au-dessous du disque central, renferme l'écu de la famille Clément, tel, en plus petit, qu'il est représenté au bas du vitrail de saint Denis, sous le même formeret.

La restauration de cette rose a été faite en 1920 par M. Gaudin.

CV

LA NATIVITÉ DE NOTRE-SEIGNEUR. LA FUITE EN ÉGYPTE

(Planches en noir CCXII et CCXIII.)

Comme la plupart des vitraux du chœur, celui que nous étudions ici comprend deux grands médaillons de forme allongée, renfermant des sujets religieux, et, à la partie inférieure, un demi-médaillon, réservé à la signature.

Cette signature représente deux personnages assis ; entre eux se trouve un objet carré, échiqueté de bleu et de blanc. La scène est accompagnée de l'inscription suivante, placée dans le haut du médaillon :

VITREA : COLINI : D
E CAM|ER|A REGIS

Pintard a cru voir là deux ouvriers tenant un panneau de vitrerie, et Lejeune n'a pas hésité à reconnaître dans l'un d'eux « Colined, vitrier du palais du roi[1] ». F. de Lasteyrie a montré combien cette interprétation était peu fondée. D'après lui, les personnages sont

1. Ms. 1178.

des joueurs, et l'objet placé entre eux est un véritable échiquier. L'abbé Bulteau est du même avis : mais pour lui, l'un des deux personnages est une femme.

M. de Mély a soutenu une opinion différente. « L'échiquier, dit-il, a quelque chose de remarquable, c'est qu'il n'est pas carré, mais qu'il a huit cases en hauteur et neuf en largeur ; cette particularité m'amène forcément à penser que ce qui a été pris pour un écusson, pour un échiquier, n'est autre chose qu'une abaque... » Suivent une foule de citations et de références ; l'auteur conclut en disant que le vitrail représente Colin, « membre de la Chambre des Comptes du roi, faisant des comptes devant un *échiquier* d'une certaine espèce qui a donné à la Cour des Comptes d'Angleterre le nom qu'elle porte encore aujourd'hui[1] ». De plus, pour M. de Mély, « il n'y a pas un homme et une femme », comme le dit l'abbé Bulteau, « mais deux hommes ».

En face de ces opinions différentes, il convient, avant tout, de regarder le vitrail pour vérifier l'exactitude des descriptions qui en ont été données. Première constatation : l'interprétation de M. de Mély se base, au moins partiellement, sur une erreur matérielle. L'objet placé entre les personnages est bien un véritable échiquier, ayant sur chacun de ses côtés huit cases, alternativement blanches et bleu foncé. S'il semble avoir plus de largeur que de hauteur, cela tient uniquement à ce que son image appartient à deux panneaux différents, laissant entre eux l'espace nécessaire au passage des pitons portant les clavettes. Cet intervalle, d'ailleurs, n'a pas la largeur d'une case, et l'alternance des couleurs ne permet pas de supposer qu'il ait été censé tenir la place d'une rangée de cases. Les deux personnes qui se tiennent de part et d'autre de l'échiquier sont assises très bas, sur des coussins qui semblent posés à terre. Avec M. de Mély, et contrairement à l'opinion de l'abbé Bulteau, nous pensons que le personnage de droite, comme celui de gauche, est un homme. Son visage a disparu[2], mais ses habits et sa chevelure sont intacts. Sa robe, fort longue, pourrait passer pour un vêtement féminin ; mais l'arrangement de ses cheveux et sa tête nue montrent bien que c'est un homme qui est représenté.

Nous reconnaissons donc, dans la signature de notre vitrail, deux joueurs commençant une partie. Celui de gauche tient des deux mains, non un cornet, mais un sac, dont il s'apprête à vider le contenu, dés ou pions[3], sur l'échiquier[4].

Quel peut être, maintenant, ce « Colin, de la chambre du roi » ? L'abbé Bulteau signale un certain « Colinnus de Mannoi » mentionné dans un document de 1225[5] ; mais, en l'absence d'autres indices, il serait imprudent d'attacher quelque importance à ce rap-

1. *Étude iconographique*, n° 23.

2. Le visage actuel date seulement de la dernière restauration. Il y avait auparavant un raccommodage en verre rouge.

3. Probablement des dés, comme dans une des scènes du vitrail de l'Enfant Prodigue, ou comme dans un vitrail de Bourges. Nous laissons aux spécialistes le soin de préciser quel est le jeu pour lequel on se sert d'un échiquier et de dés.

4. On voit au Mans, dans des vitraux du XIII^e^ siècle, des donateurs jouant aux dames et au trictrac. Hucher (*Calques des vitraux peints de la cathédrale du Mans*) pense que le prix de ces vitraux a été prélevé sur les recettes d'une maison de jeu. Nous croyons cette supposition inutile ; jouer a pu être considéré comme une occupation de gens distingués.

5. *Cartulaire de Saint-Père*, II, p. 684. On lit dans le document que Colinnus de Mennoi concède à Robert Foart, chevalier, un terrain situé à Marchéville et destiné à être transformé en étang. Le nom de Colinus était trop commun au moyen âge pour qu'il y ait lieu d'attacher une importance quelconque à ce document.

prochement. Il n'y a, croyons-nous, aucune raison d'identifier la « chambre du roi » avec la Chambre des comptes. L'inscription évoque plus naturellement l'idée de la véritable « chambre » du roi, où les « chambriers » et « chambellans » exerçaient leurs fonctions. Notre Colinus y était probablement attaché comme membre du personnel subalterne.

Deux scènes évangéliques occupent la partie principale du vitrail.

La première, au-dessus de la signature, est celle de la Nativité de l'enfant Jésus. L'artiste a traité le sujet suivant la formule habituelle à son époque ; il a traduit par la superposition des objets l'effet de perspective résultant de l'échelonnement des plans. Marie repose sur un lit ; Joseph, assis, paraît sommeiller ; il s'appuie sur une béquille potencée. En arrière, c'est-à-dire plus haut, l'enfant Jésus est couché ; plus haut encore apparaissent l'âne et le bœuf. Deux lampes éclairent la scène.

La fuite en Égypte est représentée dans le médaillon placé au sommet de la fenêtre. Marie, qui tient l'Enfant Jésus dans ses bras, est montée sur un âne. Saint Joseph, un paquet sur l'épaule, conduit l'animal ; il se retourne pour jeter un regard de sollicitude sur le divin enfant et sa mère.

Le vitrail a été restauré par M. Gaudin, en 1921. Il a reçu, à cette occasion, des bordures colorées, qui ont avantageusement remplacé les bordures de verre blanc posées en 1757[1].

CVI

SAINT JEAN L'ÉVANGÉLISTE ET SAINT JACQUES LE MAJEUR. L'ADORATION DES MAGES

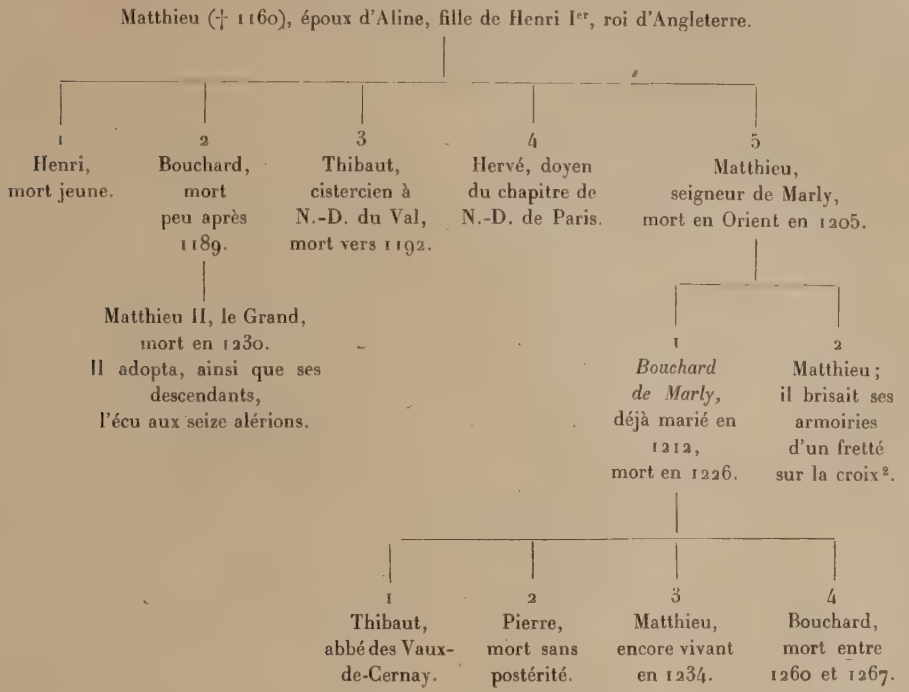
(Planches en noir CCXII, CCXIV, CCXV, CCXVIII.)

La signature de ce vitrail représente le donateur. Il est vêtu d'une cotte et d'un surcot sans manches ; il se tient à genoux devant un autel surmonté d'une croix. Derrière lui, son écu est suspendu par la « guiche » à un crochet ; cet écu est « d'or, à la croix de gueules cantonnée de quatre alérions d'azur[2] ». Ce sont, ainsi que l'a reconnu Pintard, « les armes de Montmorency ancien ». En effet, jusqu'en 1214, la maison de Montmorency ne portait que quatre alérions sur son écu ; elle fut autorisée par Philippe Auguste, à en ajouter douze, en mémoire des douze enseignes prises à l'ennemi par Matthieu de Montmorency, dit Matthieu le Grand. La branche cadette de la famille continua cependant à porter les anciennes armes.

1. Cf. p. 58. Un des dessins de la collection de R. de Gaignières (Bouchot, *Inventaire*, n° 3780 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 76) reproduisant la rose voisine et, en même temps, la pointe du présent vitrail, est le seul document qui donne quelque idée de l'ancienne bordure.

2. Le comte d'Armancourt, *Notes héraldiques et généalogiques*, n° 181.

Voici, d'après le P. Anselme[1], le tableau généalogique de la famille de Montmorency au début du XIIIe siècle :



Si notre vitrail était antérieur à 1214, on pourrait en attribuer la donation soit à Matthieu II, soit à Matthieu de Marly, ou encore au fils de ce dernier, Bouchard ; tous trois en effet ont fait figurer sur leur sceau l'écu aux quatre alérions[3]. Mais il est peu probable qu'il remonte aussi haut ; il a dû être exécuté un peu après cette date, probablement entre 1215 et 1218, comme ceux qui garnissent les autres fenêtres du chœur. Le donateur, ainsi que l'a reconnu R. de Gaignières, doit donc être Bouchard de Marly, cousin du héros de Bouvines, qui prit part à la guerre des Albigeois avec les seigneurs représentés dans les roses voisines, auxquels d'ailleurs il était uni par des liens de parenté ou d'alliance. Sa seigneurie de Marly, près de Gallardon, était située dans le pays chartrain, et nous le voyons, en 1212, passer un accord avec le chapitre de Chartres.

Deux grands médaillons superposés s'étagent au-dessus de la signature.

Le premier renferme deux figures d'apôtres. L'un d'eux est imberbe, il tient un

1. *Histoire généalogique*, III, pp. 568 et 655-660.

2. Douët d'Arcq, *Collection de sceaux*, n° 2716.

3. Douët d'Arcq, *op. cit.*, nos 2942, 2943 (Matthieu II) ; 2950 (Matthieu de Marly) ; 2714 (Bouchard de Marly). Les Archives départementales d'Eure-et-Loir possèdent plusieurs moulages des sceau et contre-sceau de Bouchard de Marly. Voir aussi l'abbé C. Métais, *Les Templiers en Eure-et-Loir* (*Archives du diocèse de Chartres*, VII), pp. lxxvii et 89 ; et Demay, *Le Costume au moyen âge d'après les sceaux*, fig. 183 et 223.

livre. C'est saint Jean l'Évangéliste, désigné par une inscription dont les lignes sont interverties :

ENGELISTA
S. IOH[ANN]ES EV

L'autre apôtre est un vieillard à barbe blanche. Bien que son nom ne soit pas écrit sur le vitrail, il est facile de le reconnaître : son manteau semé de coquillages permet de l'identifier, sans hésitation possible, avec saint Jacques le Majeur. Il tient une palme.

La scène représentée au-dessus est celle de l'Adoration des mages. L'artiste s'en est tenu à la formule habituelle. Marie, assise, présente le divin enfant aux hommages de ses visiteurs. L'un des mages, un vieillard, est à genoux ; il offre une pièce de monnaie ; le second, debout, montre au troisième, en partie caché par l'encadrement, l'étoile qui s'est arrêtée au-dessus du groupe formé par Jésus et Marie.

Le vitrail a été restauré, en 1921, par M. Gaudin. Cette restauration a comporté le rétablissement d'une bordure colorée, à la place de celle qui avait été détruite en 1757[1].

CVII

UN SEIGNEUR DE LA FAMILLE DE BEAUMONT (?)

(Planches en noir CCXVI et CCXVII.)

La grande ouverture de cette rose est occupée par le portrait équestre du donateur. Ce personnage porte le costume de guerre de la première moitié du XIII[e] siècle ; les traits de son visage sont masqués par un heaume fermé, dont l'armature, sur la partie antérieure, dessine une croix rouge tréflée. Son écu est « d'or, à deux lions léopardés de gueules l'un sur l'autre[2] » ; il porte une bannière carrée aux mêmes armes ; mais les deux animaux y sont tournés en sens inverse, comme si le spectateur voyait le revers d'une étoffe à double face.

Pintard a décrit ces armoiries, sans identifier leur possesseur, dans son manuscrit concernant nos vitraux ; il en a inséré le dessin dans son *Histoire chronologique*, en inscrivant à côté l'indication « Normandie ». C'est une erreur : les deux léopards normands sont d'or sur champ de gueules, tandis que les animaux ici représentés sont de gueules sur champ d'or.

R. de Gaignières a rapproché les armoiries que nous avons décrites de celles que porte le contre-sceau de Robert de Beaumont, seigneur du pays chartrain, ayant vécu dans la

1. Cf. p. 58. L'ancienne bordure est partiellement reproduite dans deux dessins de la collection de R. de Gaignières (Bouchot, *Inventaire*, n[os] 64 et 3780 ; Guilbert, II, pl. 68 et 76).

2. Le comte d'Armancourt, *Notes héraldiques et généalogiques*, n° 22. On lit dans cette notice que « le guidon est de gueules aux lions d'or » ; il porte, en réalité, deux lions de gueules sur champ d'or.

première moitié du XIII^e siècle. « Robert de Beaumont, dit-il, scelle un titre de l'abbaye de Saint-Père de Chartres en février 1226 ; il vivait encore en 1239 qu'il scelle un titre de l'abbaye de Saint-Cheron, près Chartres. » « Nous supposons, ajoute le comte d'Armancourt, qu'il s'agit là de la famille de Beaumont, au Perche. En effet, on trouve un contre-sceau avec les mêmes armoiries au bas d'une charte, de novembre 1250, dans laquelle un bois, paroisse de Gardais, est vendu au chapitre de Notre-Dame, avec approbation d'un Robert, seigneur de Beaumont (Bibl. nat. Ms. latin 5185, fol. 58). Or, Beaumont-le-Chartif, ou les Autels, est à six kilomètres de Thiron-Gardais... »

Pintard connaissait le sceau en question ; il l'a reproduit dans son *Histoire chronologique*[1], mais sans en remarquer l'analogie avec notre vitrail. D'autres ont fait ce rapprochement après lui : F. de Lasteyrie, se basant uniquement sur le dessin de Pintard, est arrivé à la même conclusion que R. de Gaignières ; et son opinion a été adoptée par l'abbé Bulteau.

Moins illustre que d'autres maisons homonymes, éteinte, semble-t-il, de bonne heure, la maison des anciens seigneurs de Beaumont au Perche n'a pas encore trouvé son historien. Plusieurs de ses membres, cependant, sont mentionnés dans les cartulaires et les nécrologes. Un document de 1202[2] nous révèle l'existence d'un Geoffroy, fils de Robert, et père de Robert, de Geoffroy et de Denise. Il faut sans doute identifier le possesseur du sceau mentionné plus haut avec Robert, fils aîné de Geoffroy. Mentionné, ainsi que nous l'avons vu, en 1226, 1239 et 1250, ce Robert dut mourir peu après cette date, si c'est bien à lui que se rapporte une notice nécrologique rédigée vers le milieu du XIII^e siècle : « Anniversarium Roberti de Bello Monte, militis[3]... »

La qualité du personnage, l'époque où il vivait, ses relations avec l'Église de Chartres permettent de le considérer sans invraisemblance comme un bienfaiteur de l'œuvre de la cathédrale. L'opinion de R. de Gaignières et de F. de Lasteyrie se heurte cependant à une difficulté. D'après les deux dessins que nous connaissons du sceau de Robert de Beaumont, le blason de ce seigneur — blason dont les métaux ou émaux nous sont d'ailleurs inconnus — était orné de deux léopards (avec tête vue de face), tandis que ce sont deux lions léopardés (avec tête vue de profil) qui figurent sur celui du donateur du vitrail. Pour admettre l'identité des deux personnages, il faut admettre que la distinction entre lion et léopard n'existait pas encore au XIII^e siècle, ou que le verrier a modifié par inadvertance le modèle proposé, ou bien encore que les deux dessins du sceau, exécutés peut-être d'après des originaux frustes, sont inexacts en ce qui concerne le détail en question. Aucune de ces hypothèses n'est pleinement satisfaisante ; aussi, tout en considérant comme probable l'opinion généralement admise, nous n'osons la donner comme certaine.

Le vitrail a été restauré en 1921 par M. Gaudin.

1. Ms. 1012, fol. 448. Autre reproduction du même contre-sceau dans le manuscrit français 24133 de la Bibliothèque nationale, p. 293. Nous devons ce dernier renseignement à l'obligeance de M. Roger Vaultier.

2. Cf. C. Métais, *Saint-Denis de Nogent-le-Rotrou* (*Archives du diocèse de Chartres*, I), p. 93 ; le vicomte de Souancé, *Le Château de Beaumont-les-Autels* (*ibid.*, VI), p. 1. Voir aussi le *Bulletin de la Société dunoise*, VII (1891-1893), p. 212.

3. Ms. 1057, à la notice du 25 janvier.

CVIII

VITRAIL (DÉTRUIT) REPRÉSENTANT DES SCÈNES DE L'HISTOIRE DE SAINT GEORGES

(Planche en noir CCXVIII ; fig. 57.)

Privé de sa bordure en 1757, le vitrail du XIII^e^ siècle qui occupait cette fenêtre a totalement disparu en 1788[1].

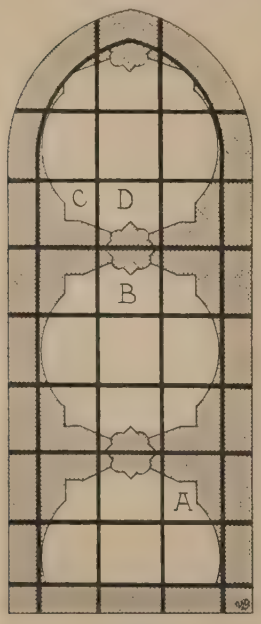


Fig. 57.
Baies CVIII et CIX.

Ainsi qu'on peut en juger par le tracé qui accompagne le texte du manuscrit de Pintard, et par un dessin, que nous reproduisons (fig. 58), de la collection de R. de Gaignières[2], l'ordonnance de ce vitrail était celle de la plupart des vitraux du chœur : un médaillon incomplet, au bas de la fenêtre, renfermait la signature, et deux grands médaillons étaient consacrés à des scènes légendaires. L'armature ancienne, encore existante, permet de restituer à coup sûr la forme et les proportions de ces médaillons (fig. 57) ; un panneau échappé à la destruction renferme un échantillon de la mosaïque et des encadrements. Quant aux sujets, on peut s'en faire une idée assez exacte, grâce au dessin de Roger de Gaignières et à la description de Pintard.

Le donateur est un homme à genoux et joignant les mains ; il est tourné vers un autel surmonté d'une croix. Il est vêtu d'une robe et d'un manteau ; sa tête est nue et son visage est découvert. Bien qu'il n'ait rien de belliqueux dans son extérieur, il appartient à la noblesse : derrière lui, en effet, est un écu d'or, chargé de trois tourteaux de gueules et d'un lambel à cinq pendants d'azur.

Abstraction faite de la brisure, ces armoiries sont celles de la maison de Courtenay ; elles apparaissent dès 1184 sur le sceau du fondateur de cette maison, Pierre de Courtenay, fils de Louis le Gros[3].

Voici, d'après le P. Anselme[4], le tableau généalogique de la famille de Courtenay au

1. Cf. pp. 58 et 62.
2. Bouchot, *Inventaire*, n° 100 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 63.
3. Douët d'Arcq, *Collection de sceaux*, n^os^ 863, 864 ; Demay, *Le costume au moyen âge d'après les sceaux*, p. 200, fig. 249.
4. *Histoire généalogique*, I, pp. 473-526.

cours de la première moitié du XIII[e] siècle, ainsi que l'indication des brisures caractérisant les armoiries des divers membres de cette famille :

Pierre de Courtenay, fils de Louis le Gros.

1	2	3	4	5
Pierre, empereur de Constantinople. Armoiries différentes.	Robert, seigneur de Champignelles, marié entre 1215 et 1218, mort en 1239. Brisure : lambel à cinq pendants d'azur.	*Philippe.* Brisure : ?	*Guillaume, seigneur de Tanlay,* mort avant 1248. Brisure : lambel à cinq pendants d'azur.	Jean, seigneur d'Yerre. Brisure : lambel à cinq pendants de sable.

1	2	3	4	5	6
Pierre, mort en Égypte vers 1250. Brisure : lambel à cinq pendants d'azur.	Philippe. mort peu après 1245.	Raoul, mort en 1271. Brisure : lambel à cinq pendants d'azur.	Robert, chanoine de Chartres, doyen en 1248, évêque d'Orléans en 1258.	Jean.	Guillaume.

Les archéologues du siècle dernier, à la suite de R. de Gaignières, ont identifié le donateur du vitrail avec Raoul de Courtenay, arrière-petit-fils de Louis le Gros, mort en 1271.

Nous ne pensons pas que la verrière ait pu être offerte par Raoul, ou par quelque autre fils de Robert ; elle remonte en effet, comme les autres verrières du chœur, à une époque très voisine du mariage de ce Robert. Il faut chercher le donateur parmi les représentants de la génération précédente. Deux d'entre eux, Robert lui-même, et son frère Guillaume, seigneur de Tanlay, sont connus comme ayant fait usage des armoiries indiquées. L'un ou l'autre peut avoir donné le vitrail ; mais les probabilités paraissent en faveur de Guillaume, qui, possédant la seigneurie de Cloyes, était certainement en relations avec le pays chartrain. La description que le P. Anselme donne de son écu est d'ailleurs confirmée par l'empreinte de son contre-sceau appendu à un document de 1232.

Le premier des médaillons légendaires, celui du milieu de la fenêtre, est ainsi décrit par Pintard : « Un cavalier qui en poursuit et en perce un autre avec un javelot. » C'était, dit l'abbé Bulteau, « saint Georges terrassant le dragon qui désolait la ville de Silène ». Nous ne pouvons admettre cette interprétation. Pintard s'est souvent trompé, mais est-il croyable qu'il ait pris pour un cavalier l'animal fantastique de la légende de saint Georges ?

Sa description, d'ailleurs, est confirmée par le dessin de R. de Gaignières, où l'on voit très nettement les jambes de deux chevaux galopant dans le même sens. Il faut donc chercher autre chose ; la scène représentée appartenait probablement comme la suivante, à l'histoire de saint Georges.

Plus haut, dit Pintard, on voyait : « un martyr bruslé sur un gril en présence d'un Roy, ou qui est couché sur le ventre auquel aboutissent 12 ou 13 pointes d'épées qui le percent, étant attachées par les gardes à un cercle auquel les pieds et les mains sont attachées ».

Fig. 58. — Partie inférieure de l'ancien vitrail ayant occupé la baie CVIII. (Extrait de la collection des *Dessins* de Roger de Gaignières, Catala frères éditeurs.)

Fort heureusement, l'examen d'un panneau ayant appartenu à ce sujet, et encore existant[1] (pl. CCXVIII), ajoute quelque précision à cette description trop sommaire, et permet de restituer la composition dans ses grandes lignes. Comme l'indiquent la partie d'encadrement qu'il renferme, et la ligne horizontale figurant le sol, ce panneau formait le milieu de la partie inférieure du médaillon (fig. 57, D). On y voit une portion du cercle dont parle Pintard ; la roue occupait quatre panneaux. La position du bras fixé à cette roue donne celle du corps du martyr ; il était étendu horizontalement. Le magistrat présidant au supplice devait être à gauche, et peut-être voyait-on, du même côté, à la partie inférieure du tableau, un bourreau faisant fonctionner, au moyen d'une corde, l'instrument de torture. Il faut sans nul doute reconnaître ici, comme dans un vitrail que nous décrirons plus loin, le martyre de saint Georges.

La pointe de l'ancien vitrail est reproduite dans un dessin de la collection de R. de Gaignières représentant la rose voisine[2].

1. Ce panneau, retiré en 1918 de la baie CXII, a été placé, en 1924, dans la baie LVII (fig. 46, n° 24).

2. Bouchot, *Inventaire*, n° 100 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 63.

CIX

VITRAIL (DÉTRUIT) REPRÉSENTANT DES SCÈNES DE L'HISTOIRE DE SAINT EUSTACHE

(Planche en noir CCXIX ; fig. 57.)

Le vitrail qui occupait cette baie a eu le même sort que celui dont nous venons de parler ; il a perdu sa bordure en 1757, et ses autres panneaux ont été remplacés par du verre blanc en 1788[1]. Il n'en reste plus que l'armature.

Les renseignements contenus dans le manuscrit de Pintard et le dessin de la collection de R. de Gaignières[2] nous permettent de nous faire une idée très exacte de ce qu'était ce vitrail. De plus, comme nous le verrons, il en subsiste plusieurs panneaux.

L'ordonnance était la même que celle du vitrail voisin : deux grands médaillons pour les sujets légendaires ; un médaillon incomplet, au bas, pour la signature. Les encadrements et la mosaïque étaient également identiques ; seule, la bordure différait.

Le dessin de la collection de R. de Gaignières (fig. 59) reproduit le portrait du donateur. A genoux, joignant les mains, ce personnage prie devant un autel. Les traits de son visage sont cachés par le heaume fermé du XIII^e^ siècle ; il porte en effet le costume de guerre : haubert, cotte d'armes, chausses de mailles et éperons. Son écu figure derrière lui ; ses armes sont d'or, à trois tourteaux de gueules, au lambel à trois pendants d'azur. Comme dans la signature de l'ancien vitrail précédemment décrit, le fond du tableau est occupé par des colonnettes supportant de légers arceaux ; ce cadre d'architecture indique sans doute l'intérieur d'une église.

Un des panneaux qui appartenaient à cette signature (fig. 57, A) a passé, à la fin du XVIII^e^ siècle, dans une baie voisine[3] ; il a dû sa conservation à cette circonstance (pl. CCXIX). On y reconnaît parfaitement la colonnette du coin supérieur droit ; plus bas, une bande jaune, qui est le haut de l'écu ; plus bas encore, une autre bande, bleue celle-là, qui n'est autre chose que la partie horizontale du lambel[4].

L'écu d'or aux trois tourteaux de gueules est, comme nous l'avons dit plus haut, celui de la maison de Courtenay. A la suite de R. de Gaignières, reprenant, sans probable-

1. Cf. pp. 58 et 62.

2. Bouchot, *Inventaire*, n° 99 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 64. La pointe du vitrail est visible sur un autre document (Bouchot, *Inventaire*, n° 100 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, III, pl. 63).

3. Enlevé, en 1918, du bas de la baie CXI, ce panneau figure, depuis 1924, dans la baie LVII (fig. 46, n° 30).

4. Dans sa description manuscrite et dans son *Histoire chronologique* (ms. 1012, fol. 426, figure), Pintard donne cinq pendants au lambel ; il est probable qu'il n'a pas remarqué la différence entre ces armoiries et celles qui étaient représentées dans la rose et la lancette voisines. L'état actuel du panneau ne permet plus de vérifier ce détail sur l'original. Si vraiment le lambel avait cinq pendants, le donateur était probablement le même que celui des deux autres verrières.

ment la connaître, l'opinion de Souchet[1], la plupart des auteurs ont cru que le donateur était Pierre de Courtenay, fils aîné de Robert, mort en Égypte vers le milieu du XIIIe siècle[2]. Cette identification ne nous paraît pas soutenable : Pierre était encore au berceau, si même il était né, lorsque le vitrail a été exécuté. D'ailleurs, comme son père, si nous en croyons le P. Anselme, il brisait ses armoiries d'un lambel à cinq pendants. Le lambel à trois pendants figure sur le blason de la branche anglaise de la maison de Courtenay[3], mais il est peu vraisemblable que le vitrail ait été offert par un représentant de cette branche. Nous pensons qu'il faut plutôt en attribuer la donation à Philippe, troisième fils de Pierre, et petit-fils de Louis VI.

Fig. 59. — Partie inférieure de l'ancien vitrail ayant occupé la baie CIX. (Extrait des *Dessins* de Roger de Gaignières, Catala frères éditeurs.)

Les deux scènes légendaires appartenaient à l'histoire de saint Eustache.

On voyait, dit Pintard, dans le médaillon surmontant la signature : « S. Eustache auquel N. S. s'apparoist en forme d'un homme à my corps entre le bois d'un cerf ». Le dessin de R. de Gaignières est conforme à cette description. Bien qu'il soit incomplet, il permet de restituer la composition : la seule lacune importante qu'il offre est comblée par le texte de Pintard : ce n'était pas un crucifix qui était figuré entre les bois du cerf, comme dans un de nos vitraux légendaires[4], mais un buste du Christ, comme dans une des hautes fenêtres du transept[5]. Un panneau, où l'on voit des branches d'arbres, provient très probablement de ce sujet[6] (fig. 57, B).

On voyait plus haut : « S. Eustache dans le bœuf ardent ». Deux panneaux ayant fait

1. *Histoire du diocèse et de la ville de Chartres*, I, p. 123.
2. Voir le tableau généalogique, p. 451.
3. Le P Anselme, *Histoire généalogique*, I, p. 520. L'émail du lambel n'est pas indiqué.
4. Baie LXII.
5. Baie CXXXVII.
6. Retiré en 1918 de la baie CXI, ce panneau a été placé en 1924 dans la baie LVII (fig. 46, n° 29).

partie de ce médaillon existent encore, et, par bonheur, se juxtaposent parfaitement[1]. On y voit du feu allumé au-dessous du bœuf d'airain, dont les pieds seuls sont visibles ; un bourreau active le feu au moyen d'un soufflet. C'est tout ce qui reste du tableau (fig. 57, C, D), mais un des bas-reliefs du porche sud, où le même sujet est traité[2], permet de restituer avec vraisemblance la scène dans son intégrité. Ce rapprochement est d'autant plus indiqué qu'il existe d'autres analogies entre la sculpture du porche sud et les vitraux du chœur.

On aperçoit la partie supérieure du vitrail dans un dessin, que nous avons déjà mentionné, de la collection de R. de Gaignières[3].

CX

UN SEIGNEUR DE LA FAMILLE DE COURTENAY

(Planche en noir CCXVI.)

Un portrait équestre du donateur occupe le centre de cette rose. Ce personnage porte l'habillement ordinaire des guerriers de la première moitié du XIII^e^ siècle ; ses traits sont cachés par un heaume fermé. A la pointe de sa lance est fixé un gonfanon rouge à trois pointes. Du bras gauche, il soutient son écu, qui est « d'or, à trois tourteaux de gueules, au lambel à cinq pendants d'azur[4] ».

R. de Gaignières, suivi par le P. de Montfaucon et les archéologues du XIX^e^ siècle, a cru voir ici le portrait de Pierre de Courtenay, fils aîné de Robert. Pour la raison déjà exposée plus haut[5], nous ne pouvons admettre cette identification. Le chevalier dont nous avons décrit l'image est probablement le même personnage que le donateur du vitrail de la baie CVIII, où figurent les mêmes armoiries : ce serait donc Robert de Champignelles ou Guillaume de Tanlay.

Nous devons signaler un détail qui n'a pas été remarqué jusqu'ici. L'enseigne représentée dans la rose n'est ni la bannière carrée des chevaliers bannerets, ni le pennon triangulaire des gentilshommes de rang inférieur. Ce gonfanon, tout rouge, à trois pointes, ne serait-il pas l'oriflamme ? Cette enseigne, il est vrai, dans un vitrail déjà décrit[6], a cinq pointes, mais il ne faut sans doute pas attacher trop d'importance à une différence aussi légère ; d'ailleurs, d'anciennes descriptions attribuent trois pointes à l'oriflamme[7].

Au point de vue historique, rien ne s'oppose à cette identification ; elle paraît même très vraisemblable. Les documents ne font pas mention de toutes les *levées* de l'oriflamme,

1. Ces panneaux se trouvent actuellement dans la baie LVII (fig. 46, n^os^ 25 et 26). L'un (25) a été retiré, en 1918, de la baie CXVII ; l'autre (26), de la baie CXII.

2. Pilier sud-ouest, face ouest. (E. Houvet, *Portail sud*, II, 72). Le dessin est retourné.

3. Cf. p. 452, note 2.

4. Le comte d'Armancourt, *Notes héraldiques et généalogiques*, n° 95.

5. Cf. p. 454.

6. Baie CII.

7. Le P. Anselme, *Histoire généalogique*, VIII, p. 196 ; Viollet-le-Duc, *Dictionnaire du mobilier, Oriflamme*.

et ne permettent pas d'établir la liste complète de ceux qui l'ont portée ; on sait cependant que cette enseigne fut arborée pendant les guerres contre les Albigeois[1], auxquelles prit part Robert de Champignelles[2].

La rose que nous venons de décrire a été restaurée, en 1924, dans les ateliers de M. Gaudin ; cette restauration est la dernière qui ait eu lieu.

CXI

SAINT PAUL

(Planche en noir CCXX.)

Ce sont les mégissiers qui ont offert ce vitrail. La signature les représente dans l'exercice de leur métier : deux ouvriers dégraissent une peau en la passant dans une boucle et en la tordant. Des peaux et des escarcelles sont pendues auprès d'eux. Les deux grands panneaux sur lesquels se trouve la partie inférieure des personnages sont modernes ; ils datent seulement de la restauration du vitrail, exécutée, en 1921, par M. Gaudin[3]. A cette même occasion, la bordure blanche, de 1757[4], a été remplacée par une bordure colorée.

La grande figure qu'on voit plus haut est celle de saint Paul. L'artiste s'est conformé aux traditions iconographiques de l'art chrétien : vêtu comme le sont d'ordinaire les apôtres, et, comme eux, ayant les pieds nus, saint Paul a le front chauve ; il est barbu. Des deux mains, il tient, par la lame, une épée nue dont la garde s'appuie sur son épaule droite. Telle est également son attitude dans un vitrail de Bourges.

CXII

SCÈNES DE L'HISTOIRE DE SAINT VINCENT

(Planche en noir CCXX.)

Suivant la formule la plus employée dans cette région de l'édifice, le présent vitrail comprend deux grands médaillons occupés par des compositions légendaires, et un demi-médaillon où se trouve la signature.

1. Le P. Anselme, *op. cit.*, VIII, p. 196.
2. Le P. Anselme, *op. cit.*, I, p. 481.
3. On voyait là, jusqu'en 1918, les panneaux occupant actuellement les places indiquées par les numéros 29 et 30 de la figure 46.
4. Cf. p. 58. Un dessin de la collection de R. de Gaignières (Bouchot, *Inventaire*, n° 102, Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 67), où l'on ne voit que la pointe de la fenêtre, reproduit approximativement le motif de l'ancienne bordure.

De l'image du donateur, il ne restait, avant la dernière restauration, que la partie supérieure. Cette image a été récemment complétée : l'artiste qui a dessiné les parties manquantes a eu recours à un dessin de la collection de R. de Gaignières[1] ; il n'a donc fait que rétablir ce qui existait autrefois[2]. Le donateur est à genoux devant un autel. C'est un ecclésiastique ; il est revêtu d'ornements liturgiques : amict, aube, tunique ou dalmatique recouvrant sans doute l'étole. Ce personnage est probablement un chanoine diacre, qui, en faisant représenter des scènes de l'histoire de saint Vincent, aura voulu honorer un des plus illustres saints ayant, comme lui, reçu le diaconat. Il s'appelait Pierre Baillart, comme nous l'apprend l'inscription qui accompagne la figure :

PETRVS BAI
LLART[3]

Parmi les sujets représentés dans nos vitraux, il en est peu qui aient donné lieu à des interprétations aussi fantaisistes.

Au XVII^e siècle, on confondait ce Pierre Baillard avec Abailard, qu'on disait avoir été chanoine de Chartres. Souchet a rapporté cette opinion, tout en se gardant bien de la garantir[4]. Il a d'ailleurs bien lu l'inscription. Un peu plus tard, Pintard a lu : *Abailardus*, et un de ses annotateurs du siècle dernier, Lejeune, a prétendu que le vitrail avait été « incontestablement » donné « par le savant et malheureux Abailard[5] ».

Gilbert, sans produire aucune référence, a reconnu dans l'image que nous avons décrite : « Pierre Baillard, chanoine de la cathédrale de Chartres... mort en 1142[6] ». MM. Rossard de Mianville et Chasles ont fait justice de cette assertion[7].

Pour Bourquelot « le nom de *Ballardus*... peint sur une verrière du chœur de la cathédrale de Chartres... est une signature de verrier[8]. »

Enfin, M. de Mély, ayant trouvé mention, dans le dictionnaire de Bayle, d'un célèbre professeur de jurisprudence de la fin du XII^e siècle appelé Petrus Baillardus, a immédiatement identifié ce personnage avec notre donateur, et mis cette identification au nombre de ses découvertes[9].

Mieux vaut, à notre avis, confesser que Pierre Baillart, sans le vitrail offert par lui, serait resté parfaitement inconnu. Il était ecclésiastique, probablement chanoine de Chartres. Peut-être termina-t-il ailleurs sa carrière, car il n'est mentionné ni dans le nécrologe de la cathédrale, ni dans aucun autre nécrologe du pays chartrain.

Deux tableaux sont consacrés au martyre de saint Vincent, ou, plutôt, à la préservation

1. Bouchot, *Inventaire*, n° 57 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 78.

2. C'est là qu'on voyait, jusqu'en 1918, les panneaux placés actuellement dans la baie LVII, aux endroits indiqués par les numéros 24 et 26 de la figure 46.

3. La seconde ligne est moderne. Le premier *l* était autrefois plus visible.

4. *Histoire du diocèse et de la ville de Chartres*, II, p. 428. On avait cru aussi trouver mention d'Héloïse dans le nécrologe (G 351).

5. Ms. 1178.

6. *Description historique*, p. 72.

7. *Cathédrale de Chartres, Recherches sur l'époque à laquelle l'édifice actuel a été construit* (à la suite du *Livre des miracles*), pp. 307-308.

8. *Histoire de la peinture et des arts du dessin en France*, dans *Patria* (1847), col. 2258. Nous avons déjà eu l'occasion, dans la partie historique du présent ouvrage, de mentionner ce prétendu peintre-verrier.

9. *Etude iconographique*, n^os 22 et 33.

miraculeuse de son corps. Pour l'intelligence des sujets, nous prions le lecteur de se reporter à notre explication du vitrail légendaire illustrant la *passion* du même saint[1].

Dans le premier de ces tableaux, on voit un bateau voguant sur les flots de la mer. Le mât supporte une vergue dont les extrémités sont reliées par des cordes à l'avant et à l'arrière ; à cette vergue est suspendue une voile pliée. Deux hommes sont à bord ; l'un tient un aviron ; tous deux semblent dans l'étonnement. En avant, on aperçoit un corps flottant sur l'eau, bien qu'il soit attaché, par un lien passant autour du cou, à une meule de moulin dont le poids devrait l'entraîner. Ce corps est celui d'un saint : la tête, où l'on distingue la tonsure, est nimbée.

Il est facile de reconnaître ici une des scènes qui suivirent la mort de saint Vincent. Le corps du martyr, respecté par les bêtes sauvages, fut jeté dans la mer par ordre de Dacien ; mais, bientôt, conduit par la main de Dieu, il fut ramené vers le rivage.

Plus haut, nous voyons de nouveau le corps de saint Vincent, représenté comme dans la scène précédente. En attendant l'arrivée des fidèles qui lui donneront la sépulture, il repose sur le sol. La main divine qui l'a guidé apparaît dans un nuage, au sommet du médaillon. Deux animaux, un aigle et un lion, se tiennent près du cadavre. Le verrier, faute de place, a réuni deux épisodes ; n'ayant pu représenter le corps du saint exposé aux bêtes et respecté par elles avant d'être jeté à la mer, il a rappelé le fait par la présence des deux animaux.

Il faut rapprocher de ce médaillon un bas-relief du porche sud[2]. La composition est exactement la même. Dans le bas-relief, comme dans le vitrail, une main divine, aujourd'hui brisée, sortait d'un nuage. Mais, chose curieuse, le dessin, ainsi que nous l'avons déjà constaté une fois, est retourné. Le vitrail est probablement un peu antérieur à la sculpture ; il semble que l'imagier l'ait reproduit, après l'avoir examiné du côté extérieur, en montant à la coursière qui pourtourne le chœur.

La verrière a été restaurée en 1921, par M. Gaudin. La bordure actuelle a remplacé à cette occasion, la bordure blanche posée en 1757[3].

CXIII

UN SEIGNEUR DE LA MAISON DE MONTFORT

(Planche en noir CCXXI.)

La partie centrale de cette rose représente un chevalier portant le costume de guerre du commencement du XIII^e^ siècle : chausses et haubert de mailles, cotte d'armes, casque à

1. Cf. pp. 322-325.

2. Pilier sud-ouest, face est (É. Houvet, *Portail sud*, II, 79).

3. Cf. p. 58. Le dessin, déjà cité (p. 457), de la collection de R. de Gaignières, reproduit l'ancienne bordure.

visière[1]. Son écu est « de gueules au lion d'argent à la queue fourchée » ; son guidon, qui occupe un des pétales de la rose, est « émanché en pal, de trois pointes et une demie de gueules sur argent[2] ».

Amaury de Montfort, dit Souchet, donna en 1234 un titre en faveur de l'église de Chartres, « au sceau duquel il est représenté armé et à cheval, l'espée au poing, et sur la barde du cheval est un lion rampant, la queue fourchée et passée en saultoir, et au contre-sceau, y a un guidon ou bannière emmanchée de trois dents sur deux et demie, entre deux fleurs de lis, autour du quel sceau est escript en lettres gothiques ce mot : *Veritas*, qui étoit sa devise et cry d'armes, qui me faict croire que ça esté luy qui a donné les roses des deux vitres qui sont en l'église de Chartres, au-dessus des chaires du chœur, du costé de la grande chaire episcopale, esquelles les dites armes et guidon se voyent encore à présent[3] ». Bulteau s'en est tenu à l'opinion de Souchet.

Quant à R. de Gaignières, suivi par le P. de Montfaucon, Gilbert et Pottier, il a identifié le chevalier dont nous avons décrit l'image avec Simon de Montfort, frère puîné d'Amaury, et comte de Leicester.

Les armoiries représentées sont bien celles de la maison de Montfort, issue d'un fils de Robert le Pieux, et ayant pris son nom d'une seigneurie située dans l'ancien diocèse de Chartres[4]. Les chefs de la famille, les seuls qui aient sans doute porté les armes sans brisure, furent, au cours de la première moitié du XIII[e] siècle : Simon, chef de l'expédition contre les Albigeois, mort en 1218 sous les murs de Toulouse ; Amaury, fils du précédent, chevalier dès 1213, mort à Otrante, en 1241, en revenant de Terre Sainte ; Jean, fils d'Amaury, prisonnier en Orient, mort à son retour, en 1248, âgé seulement d'une trentaine d'années. Tous trois avaient adopté la bannière d'argent et de gueules : elle figure, non seulement sur le sceau d'Amaury, décrit par Souchet[5], mais aussi sur ceux de Simon[6] et de Jean[7].

Attribuer la donation de notre rose à Jean de Montfort serait, croyons-nous, en fixer l'exécution à une date trop tardive. Le donateur ne peut être que Simon ou Amaury. C'est sur ce dernier que s'est porté le choix des historiens ; mais nous pensons que les probabilités en faveur de Simon, son père, sont encore plus grandes. Il mourut dès 1218 ; cette date n'est pas trop reculée pour qu'il ait donné la rose, car la vitrerie du chœur renferme au moins deux verrières — celles de Thibault le Lépreux et de Robert de Bérou — qui remontent au moins aussi haut. Simon eut certainement des relations personnelles avec Regnault de Mouçon, sous l'épiscopat duquel la cathédrale fut rebâtie ; tous deux prirent part à la guerre contre les Albigeois. On peut supposer que l'évêque a profité des circon-

1. C'est par erreur que le dessinateur de R. de Gaignières a supposé que le visage du cavalier était découvert ; il est en réalité complètement caché par la visière du casque.

2. Le comte D'ARMANCOURT, *Notes héraldiques et généalogiques*, n[os] 192 et 193.

3. *Histoire du diocèse et de la ville de Chartres*, I, p. 123.

4. Aujourd'hui Montfort-l'Amaury (Seine-et-Oise).

5. Cf. le P. DE MONTFAUCON, *Monumens de la monarchie françoise*, II, pl. XXXIII, fig. 2 ; DOUËT D'ARCQ, *Collection de sceaux*, n° 712.

6. SOUCHET, *Histoire du diocèse et de la ville de Chartres*, II, p. 602.

7. DOUËT D'ARCQ, *op. cit.*, n° 713.

stances qui l'avaient mis en rapport avec le comte pour lui demander de contribuer à la décoration du monument.

La restauration de cette rose a été faite, en 1921, par M. Gaudin.

CXIV

VITRAIL (DÉTRUIT) REPRÉSENTANT LA VIERGE

Privé de sa bordure dès 1757, le vitrail qui occupait cette baie a totalement disparu en 1773[1]. Pintard nous en a laissé une description sommaire, et un dessin de la collection de R. de Gaignières (fig. 60) le reproduit partiellement.

L'écu qui figurait au bas de la verrière était d'azur semé de losanges d'or, à la bande d'argent coticée d'or, au lambel de cinq pendants de gueules[2].

Ces armoiries, abstraction faite de la brisure, qui paraît désigner un premier cadet, sont celles de la maison de Sancerre, issue de celle de Champagne[3]. Le tableau suivant, établi d'après le P. Anselme[4] et Mas-Latrie[5],

Fig. 60. — Partie inférieure de l'ancien vitrail ayant occupé la baie CXIV. (Extrait des *Dessins* de Roger de Gaignières, Catala frères éditeurs.)

1. Cf. pp. 58 et 60.

2. La reproduction insérée dans l'*Histoire chronologique* de Pintard (ms. 1012, fol. 425 v°) diffère légèrement de celle de R. de Gaignières : les losanges d'or y sont tangents par les angles. Montfaucon n'a pas reproduit l'écu, mais il mentionne le vitrail (*Monumens de la monarchie françoise*, II, p. 115); par une singulière distraction, il a pris le bas de la figure copiée par le dessinateur de R. de Gaignières pour celle du donateur, et a supposé que le vitrail était incomplet.

3. Nous reviendrons sur ce sujet à propos des vitraux offerts par Thibault VI (baies CXXVII-CXXIX).

4. *Histoire généalogique*, II, p. 848, et VIII, p. 517.

5. *Trésor de chronologie*, col. 1679.

indique quels étaient, au commencement du XIII^e^ siècle, les représentants de cette maison :

Étienne, comte de Sancerre,
3^e^ fils de Thibault le Grand, mort en 1191.

1	2	3
Guillaume, mort en 1219.	Jean, mort jeune, sans postérité.	*Étienne*, seigneur de Saint-Briçon, de Châtillon-sur-Loing, de Marchéville et de La Loupe, bouteiller en 1248.

R. de Gaignières attribue la donation du vitrail à « Étienne de Sancerre, bouteiller en 1248, seigneur de Saint-Brisson » ; cette attribution est parfaitement justifiée. Étienne fut certainement en rapports fréquents avec le pays chartrain à cause de sa seigneurie de La Loupe.

Il chargea sans doute son écu du lambel après la mort de son frère Jean[1] ; mais, comme tous deux moururent à des dates inconnues, il est impossible de serrer de très près celle du vitrail.

La partie supérieure de la fenêtre était occupée, nous apprend Pintard, par une grande image de « la sainte Vierge tenant un sceptre fleury ». Le bas de cette image a été reproduit par le dessinateur de R. de Gaignières ; la Vierge était abritée sous un dais dont le couronnement est visible sur un autre document de la même collection[2].

CXV

VITRAIL (DÉTRUIT) REPRÉSENTANT SAINT BARTHÉLEMY

Le vitrail qui occupait autrefois cette baie a disparu en 1773 ; à cette date, il avait déjà perdu ses bordures depuis seize ans[3]. Comme celui de la lancette voisine, il avait été sommairement décrit par Pintard et partiellement reproduit dans un dessin exécuté pour R. de Gaignières[4] (fig. 61).

Grâce à ce dernier document, nous avons une image détaillée, et probablement très fidèle[5], de la signature. Au milieu de la composition figure un écu ; il est, comme nous

1. Douët d'Arcq (*Collection de sceaux*, n^os^ 3572, 3573, 3574) décrit deux sceaux attribués à « Étienne de Sancerre » ; tous deux représentent des armoiries où figure le lambel. Le premier, connu par deux empreintes, était probablement celui du donateur de notre vitrail ; le second, légèrement différent et plus récent, celui de son neveu Étienne, deuxième fils de Guillaume.

2. Bouchot, *Inventaire*, n° 101 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 66.

3. Cf. pp. 58 et 60.

4. Bouchot, *Inventaire*, n° 65 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 75.

5. Il s'agit, bien entendu, d'une fidélité relative et, en quelque sorte « documentaire ». Cf. p. 46.

lisons dans la description de Pintard, « de gueules à 3 besans d'argent 2 et 1 ». Le donateur est à gauche ; c'est un seigneur revêtu du costume de guerre du début du XIIIe siècle ; il fléchit le genou et joint les mains. A droite, on aperçoit son cheval, scellé et bridé, qu'un écuyer tient par la bride ; le même personnage porte une enseigne où sont répétées les armes du donateur, mais où les besants, au lieu d'être posés « deux et un » sont placés en ligne verticale pour former un groupement mieux adapté à la forme oblongue du champ.

Fig. 61. — Partie inférieure de l'ancien vitrail ayant occupé la baie CXV. (Extrait des *Dessins* de Roger de Gaignières, Catala frères éditeurs.)

Pour disposer d'une surface plus grande, l'auteur du vitrail n'a pas hésité à supprimer les bordures sur les côtés du tableau. Aux angles inférieurs, l'écu déjà décrit est reproduit à une échelle moindre.

Au-dessus des personnages court l'inscription suivante :

WILLERMVS · DE · FERIT[ATE]

Le chevalier représenté s'appelle donc Guillaume de la Ferté.

En rapprochant les armoiries décrites plus haut de celles qui figurent sur un sceau contemporain du vitrail, R. de Gaignières a pu identifier le personnage. Il s'agit de Guillaume, seigneur de la Ferté-Ernaud (aujourd'hui la Ferté-Vidame). Ce personnage, mentionné dans plusieurs documents du premier quart du XIIIe siècle, mourut entre 1221 et 1231. Son frère Hugues, doyen du chapitre en 1221, devint plus tard évêque de Chartres (1234) ; une de ses sœurs fut abbesse de Fontevrault [1].

1. *Gallia christiana*, VIII, col. 1159 ; Gilbert, *Description historique*, p. 71 ; *Annuaire du département d'Eure-et-Loir pour 1851*, p. 182 ; De Dion et Maquet, *Nobiliaire et Armorial du comté de Montfort-l'Amaury*, p. 205 ; *Société de l'histoire de Paris*, 1884, p. 239 ; Mas-Latrie, *Trésor de chronologie*, col. 1701. Voir aussi G 7750. C'est sans doute le fils du donateur qui épousa en 1227 Constance de Courtenay (Le P. Anselme, *Histoire généalogique*, I, p. 475). Doyen (*Histoire de Chartres*, I, p. 303), sans doute induit en erreur par Pintard (G 1), attribue d'autres armes à Hugues de la Ferté ; cette erreur vient d'une confusion entre les familles de la Ferté-Ernaud et de la Ferté-Fresnel.

Au-dessus de la signature, il y avait une grande image de saint Barthélemy. Le saint apôtre était désigné par l'inscription S· BARTOLOMEVS, qui se trouvait sans doute à la hauteur de ses épaules. La pointe du vitrail est sommairement représentée sur le dessin de R. de Gaignières reproduisant la rose voisine[1].

CXVI

UN SEIGNEUR DE LA MAISON DE MONTFORT

(Planche en noir CCXXI.)

Le guerrier ici représenté porte les mêmes armoiries que celui dont nous avons rencontré l'image dans la rose précédemment décrite[2]. Tout en offrant entre elles les plus grandes ressemblances, les deux verrières ne sont pas absolument identiques ; elles diffèrent, non seulement par le coloris, mais aussi par le dessin ; ainsi le casque du donateur est ici un heaume fermé, tandis qu'à côté il affecte la forme, un peu plus archaïque, d'une calotte munie d'une visière.

A la suite de Souchet et de R. de Gaignières, tous les auteurs qui ont nommé ce personnage l'ont identifié avec Amaury de Montfort. Nous ne voyons aucune raison de le distinguer du donateur de la rose voisine ; nous pensons donc que c'est Simon de Montfort, ou son fils Amaury.

La verrière n'a pas été restaurée.

CXVII

SCÈNES DE LA VIE DE SAINT JEAN-BAPTISTE

(Planches en noir CCXXII et CCXXIII.)

Les donateurs de ce vitrail se sont fait représenter dans la signature : ce sont des changeurs occupés à peser des pièces de monnaie. Un panneau qui manquait (celui où figure la balance) a été refait récemment d'après les indications contenues dans la description de Pintard[3].

Deux petits médaillons placés plus haut, près de la bordure, rappellent également le souvenir des donateurs. Dans l'un, à droite, on voit un homme qui se tient derrière une table sur laquelle sont posés un vase d'or et des pièces de monnaie. En face est un person-

1. Bouchot, *Inventaire*, n° 101 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 66.
2. Baie CXIII.
3. On y voyait à sa place, jusqu'en 1918, un panneau étranger, placé en 1924, dans la baie LVII (fig. 46, n° 25).

nage assis, coiffé d'une calotte ; un client peut-être. L'une de ses mains est gantée. Il semble converser avec le changeur qui occupe le médaillon voisin.

Plus haut, trois grandes compositions illustrent l'histoire de saint Jean-Baptiste.

L'ange Gabriel annonce à Zacharie qu'il lui naîtra un fils[1]. Zacharie, l'encensoir en main, se tient devant un autel ; l'ange est à droite, conformément au récit évangélique ; il tient une banderole. Plus haut, dans deux petits médaillons, deux anges, exécutés d'après un même dessin, semblent assister à la scène.

Jean rend témoignage à Jésus-Christ[2]. Les pieds nus, vêtu d'une tunique et d'une sorte de scapulaire de peau, le Précurseur montre à ses disciples l'Agneau de Dieu. Le Christ n'est pas représenté sous forme humaine, mais seulement symbolisé par l'agneau dont Jean tient l'image. Il y a deux disciples ; l'un est un vieillard, André sans doute ; l'autre, Jean probablement, est plus jeune.

Jean baptise le Sauveur. Jésus, debout, est plongé dans les flots du Jourdain ; le Baptiste ne verse pas l'eau, mais fait un geste qui ressemble à celui de la bénédiction. Un troisième personnage tient les vêtements dont Jésus s'est dépouillé. Une colombe symbolise l'Esprit-Saint, et, plus haut, au sommet de la fenêtre, la bordure s'interrompt pour laisser voir Dieu le Père dont le visage domine la scène.

Le Jourdain est représenté d'une manière curieuse : ses eaux sortent, en montant et en semblant passer sous la mosaïque qui encadre le tableau, des urnes que tiennent deux personnages à moitié nus, exécutés d'après un même carton, qui occupent deux petits médaillons latéraux. Bien qu'ils soient imberbes, ils perpétuent la tradition antique de l'iconographie des fleuves. Il y a deux personnages, car le moyen âge admettait que le Jourdain était formé de la réunion de deux cours d'eau, le *Jour* et le *Dain*, et portait leurs deux noms réunis[3].

Le vitrail que nous venons de décrire a été restauré, en 1920, par les soins de M. Lorin.

CXVIII

DANIEL. JÉRÉMIE. UN CHÉRUBIN

(Planches en noir CCXXII et CCXXIII.)

Avec cette verrière commence, suivant l'ordre que nous avons adopté, la série de celles qui forment, à l'extrémité orientale de l'édifice, la vaste composition ayant pour sujet la glorification de la sainte Vierge[4].

1. S. Luc, I, 8-22.
2. S. Jean, I, 35-36.
3. La bibliographie de ce détail géographique pourrait être assez longue. Contentons-nous de faire remarquer que la représentation des deux fleuves n'est pas isolée et procède, bien certainement, d'une tradition iconographique. Cf. Didron, *Iconographie chrétienne, Histoire de Dieu*, p. 210, et *Manuel d'iconographie chrétienne. Guide de la peinture*, p. 164 ; *Revue de l'art chrétien*, 1889, p. 341 ; E. Mâle, *Art religieux du XII^e siècle*, p. 72.
4. Cf. p. 132.

Elle a été offerte par des marchands, représentés dans deux compositions comprises dans un double cadre d'architecture. Ces deux scènes sont à comparer avec les signatures du vitrail légendaire de saint Jacques[1].

Dans l'un des deux tableaux, à droite, un marchand, le front ceint d'un tresson, montre à un client encapuchonné une pièce de vair qu'il vient de tirer d'un coffre. Ce marchand est donc un pelletier ou un fourreur.

Du côté opposé, à gauche, la scène représentée rappelle d'une manière frappante la signature des marchands de tissus au bas du vitrail de saint Jacques. Même commis, vêtu d'une robe mi-partie, et ayant un gant passé dans sa ceinture ; ici encore, il paraît appliquer un instrument de mensuration sur une étoffe rayée, posée sur un coffre ou sur un comptoir.

Trois figures occupent, plus haut, trois grands médaillons.

Voici d'abord le prophète Daniel, revêtu de la robe et du manteau traditionnels, et coiffé du bonnet juif. Son nom — DANIEL — est inscrit sur le fond du médaillon, à la hauteur de ses épaules.

Un autre prophète, Jérémie — IEREMIAS —, est représenté au-dessus. Il lève la main droite, et, de la main gauche, tient une banderole où son nom est répété. Comme Daniel, il tourne son visage vers le milieu de l'abside, c'est-à-dire vers Marie. L'artiste l'a représenté nu-tête et nimbé.

Le haut de la fenêtre est occupé par une figure d'ange à six ailes dont les deux médianes sont ocellées[2]. Pintard a reconnu ce détail et en a donné une explication dont on s'est contenté jusqu'à l'abbé Bulteau : c'est, a-t-il dit, « l'ange de l'Apocalypse couvert d'yeux ». L'Apocalypse mentionne quatre êtres couverts d'yeux et munis de six ailes ; ce sont les quatre animaux du Tétramorphe[3]. Si notre ange correspond assez bien à l' « animal à face humaine », on ne conçoit guère qu'il ait été isolé des trois autres et qu'on ait reproduit son image dans une autre verrière qui fait pendant à celle que nous décrivons.

Aux six ailes, l'abbé Bulteau a cru reconnaître un Séraphin ; mais, dans l'iconographie byzantine, de laquelle relève l'image que nous étudions, ils ne sont pas les seuls à être « hexaptéryges » ; les Chérubins et les Trônes le sont également. D'après le P. Cahier, dont l'opinion nous paraît fondée, ces anges « polyommates », pour parler encore comme les Grecs, sont des Chérubins. Comme les Trônes, l'ange de notre vitrail porte une sorte de cravate, son seul vêtement en dehors de ses ailes, nouée autour de son cou, mais il n'a pas leur attribut caractéristique, une roue sous les pieds[4].

Toute la figure est d'un byzantinisme qui contraste avec le style général de nos vitraux.

1. Baie XXXVII.

2. Il s'agit d'yeux conventionnels, formés par la superposition de trois cercles non concentriques, et rappelant les disques chatoyants de la queue des paons. Mais ce sont quand même des yeux ; la ressemblance entre l'organe de la vue et les taches qui ornent le plumage de certains oiseaux a toujours été remarquée, à tel point que les deux choses ont toujours été confondues dans l'imagination et le langage. Sur les « yeux » de la queue du paon, voir Ovide, *Métamorphoses*, I.

3. Apocalypse, IV, 6-8.

4. Le P. Cahier, *Caractéristiques*, articles *Ailes*, *Anges*, *Trônes*, *Yeux*. Il existe des figures toutes semblables, et accompagnées du nom de Chérubin, dans la *Bible moralisée* de la Société française de reproduction de manuscrits à peintures ; voir en particulier les planches 423 et 425. Nous signalerons, en étudiant la rose occidentale (CLXXVI), deux grandes figures analogues à celle-ci, mais pourvues d'un œil seulement sur chacune de leurs six ailes.

Cette étrange créature est représentée de face, debout ; le poids du corps porte également sur les deux jambes légèrement écartées ; les bras tombent symétriquement, et les mains sont ouvertes. L'artiste a reproduit, directement ou indirectement, un modèle oriental.

Le vitrail a été restauré en 1920 par M. Gaudin.

CXIX

MOÏSE. ISAÏE. UN ANGE THURIFÉRAIRE

(Planches en noir CCXXIV et CCXXV.)

Comme celui qui occupe la fenêtre voisine, à l'extrémité de l'abside, ce vitrail a été offert par les boulangers. Un grand panier rempli de pains est posé à terre ; deux hommes se tiennent auprès. L'un, celui de droite, est certainement un boulanger ; l'autre, qui tient un pain qu'il semble soupeser, est peut-être un acheteur. La scène se passe probablement en plein air.

Trois grands médaillons allongés s'étagent au-dessus de la signature ; nous les décrivons en allant de bas en haut.

Moïse devant le buisson ardent[1]. — Le futur libérateur du peuple hébreu — MOYSES — fléchit le genou devant l'apparition. De la main droite, il fait un geste d'étonnement ; de la main gauche, il dénoue sa chaussure. L'artiste l'a représenté cornu, bien qu'il n'ait été pourvu des « cornes » mentionnées dans la Vulgate[2] que plus tard, après ses entretiens avec le Seigneur sur le Sinaï.

Le buisson ardent est un arbuste dont la tige unique est couronnée d'une touffe de feuillage et de fleurs. De la partie supérieure s'élèvent des flammes au milieu desquelles apparaît le buste de Jésus-Christ. C'est lui en effet que les interprètes de la Bible ont reconnu dans le mystérieux « Ange du Seigneur » dont parle l'Exode : « O Adonaï, chef de la maison d'Israël, qui vous êtes manifesté à Moïse dans la flamme du buisson[3]... » Ce texte, emprunté à la liturgie de l'avent, est celui d'une antienne chantée dans toutes les églises de rite romain, aussi nous croyons inutile d'en citer d'autres.

Le bâton de Moïse, mentionné dans le texte biblique, est posé à terre. Une chèvre lève la tête vers le buisson comme pour en brouter les feuilles.

Le buisson ardent est ici représenté, comme dans d'autres ensembles consacrés à la glorification de Marie, parce que les interprètes de la Bible y ont vu une figure de la virginité de la Mère de Dieu[4]. Ici encore, un seul texte nous suffira ; celui d'une antienne

1. Exode, III.

2. Il s'agit, dans le texte hébreu, de rayons lumineux.

3. Antienne *O Adonai*, Bréviaire romain, 18 décembre. Ce serait faire un vain étalage d'érudition que de citer des manuscrits ; ce texte se trouve dans n'importe quel antiphonaire ou bréviaire.

4. Cf. É. Mâle, *Art religieux du XIII^e siècle*, pp. 178 et suivantes.

appartenant, depuis une haute antiquité, aux liturgies grecque et latine : « Le buisson enflammé, mais non consumé, qui apparut à Moïse, nous l'avons reconnu dans votre virginité admirablement conservée ; Mère de Dieu, intercédez pour nous[1]. »

Isaïe. — Le prophète est assis, vêtu à la manière traditionnelle. Son nom — ISAIAS — est écrit sur le fond du médaillon, à la hauteur de ses épaules. Il est là comme prophète de Marie, ainsi que l'indique l'attribut qui lui a été donné : une branche verdoyante d'où s'élance, comme une fleur, le buste de Jésus bénissant. Cette branche, issue de la souche de Jessé, est l'image de Marie[2].

Un ange thuriféraire. — Ce personnage, moins grand que celui qui lui correspond symétriquement dans un autre vitrail, du côté opposé, tient une navette et balance un encensoir.

La verrière que nous venons de décrire est inférieure, au point de vue de la composition, à celles qui l'entourent. Le coloris de la mosaïque et de la bordure ne tranche pas assez sur celui des sujets ; les tableaux ne sont intelligibles que d'assez près, ce qui est un défaut pour une œuvre placée à une aussi grande hauteur.

La restauration de la verrière a été exécutée en 1920, par M. Gaudin.

CXX

L'ANNONCIATION. LA VISITATION. LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

(Planches en noir CCXXIV-CCXXVIII.)

Placée dans l'axe de l'édifice, cette verrière, qui forme le milieu de la grande composition absidale, est une de celles qui attirent le plus les regards. Elle est appelée dans les comptes de l'œuvre, qui mentionnent sa restauration en 1415, la « haulte verrière de Nostre-Dame », la « maistresse verrière des haultes verrières de l'église ».

Elle a été offerte par les boulangers, représentés dans l'exercice de leur métier[3]. Deux d'entre eux vont livrer au public le produit de leur industrie ; les pains sont entassés dans une grande corbeille que les deux hommes portent au moyen de bâtons passés dans des anneaux.

Trois tableaux superposés occupent le reste de la surface du vitrail ; nous les décrivons en partant du bas.

L'Annonciation. — Marie et l'ange Gabriel sont tous deux debout. L'Annonciateur,

1. Antienne *Rubum quem viderat*, Bréviaire romain, Circoncision. On attribue le texte grec original à l'époque du concile d'Ephèse.

2. Cf. notre description de l'arbre de Jessé (p. 143). Même sujet dans la statuaire du portail nord (É. Houvet, *Portail nord*, I, pl. 10).

3. Seul, E. de Lépinois (*Histoire de Chartres*, I, pp. 219 et 220) s'est refusé à voir ici des boulangers ; pour lui, les donateurs sont des marchands de laine ou des teinturiers. Cette opinion, tout à fait invraisemblable, n'a été adoptée par personne. Il existe d'ailleurs une analogie frappante entre cette signature et celles des verrières des baies LXVIII et LXIX, où E. de Lépinois lui-même reconnaît des « talemeliers-oublieurs et pâtissiers ».

dont l'image reproduit une formule très ancienne[1], fait un geste de la main droite ; de la gauche, il tient un bâton blanc terminé par une fleur de lis d'or. Le Saint-Esprit est symbolisé par une colombe qui plane au-dessus de la tête de Marie.

La Visitation. — Il est probable que, comme dans la statuaire du portail nord et dans d'autres œuvres contemporaines, Marie est à gauche du spectateur, et Élisabeth à droite. On pourrait hésiter à les identifier l'une et l'autre, car l'artiste n'a eu nul souci de marquer la différence d'âge qui existait entre les deux femmes. Toutes deux sont vêtues à peu près de même ; chacune d'elles tient un livre. Marie pose sa main droite sur la poitrine d'Élisabeth, qui, elle-même, a fait le geste affectueux de poser la sienne sur l'épaule de sa cousine.

La Vierge et l'enfant Jésus. — Marie est assise sur un trône ; elle élève de la main droite un sceptre fleuri ; elle tient sur ses genoux le divin enfant, qui bénit de la main droite, et soutient de la main gauche le globe du monde.

Cette image, d'une austère beauté, reproduit, un peu librement d'ailleurs[2], un type iconographique dont nous avons déjà plusieurs fois constaté l'existence. Il est probable qu'en plaçant ici, au sommet de la fenêtre qui, plus que toute autre, attire les regards, le groupe que nous venons de décrire, on avait voulu faire apparaître aux yeux du fidèle ou du pèlerin, dès qu'il franchissait le seuil de l'église, l'image de la Vierge de Chartres qui dominait le maître-autel.

L'ensemble du vitrail est d'un coloris riche et harmonieux, dont la résultante est un rouge assez doux sur lequel tranchent des touches d'un jaune éclatant. Quant à l'ordonnance des sujets, elle est admirablement conçue. En vrai décorateur, le peintre-verrier s'est rendu compte qu'il fallait là une composition claire, intelligible à distance ; il a su trouver le moyen de donner à ses personnages des attitudes suffisamment expressives tout en les disposant en groupes symétriques, parfaitement équilibrés. Il a atteint son but ; les scènes sont reconnaissables du bas de la nef, c'est-à-dire à plus de cent mètres.

Le vitrail, dont l'état ne laissait à peu près rien à désirer, a été restauré en 1920 par M. Gaudin.

CXXI

AARON. UN ANGE THURIFÉRAIRE

(Planches en noir CCXXV, CCXXVI et CCXXIX.)

Le tableau qui occupe le bas de ce vitrail est une signature ; il représente le donateur et sa famille. Ce donateur est un nommé Geoffroy — GAVFRIDVS —, il est debout, les

1. L'attitude de l'ange est exactement la même dans l'annonciation d'un manuscrit syriaque du VI[e] siècle (Bib. nat. syriaque 33 ; reproduction dans E. Mâle, *Art religieux du XII[e] siècle*, fig. 42).

2. L'imitation aurait été plus rigoureuse si l'enfant Jésus, au lieu d'être au milieu de la composition, avait été représenté assis sur le genou gauche de Marie.

mains jointes, les yeux levés vers la Vierge figurée dans la verrière voisine. Il porte une robe jaune et un manteau bleu. Derrière lui se tient sa femme, vêtue comme le sont d'ordinaire les dames du XIII^e siècle ; devant lui sont ses deux fils. L'un de ces derniers, déjà adolescent, tient la hampe d'un drapeau blanc sur lequel est représenté un bas rouge ; l'autre, plus jeune [1], est revêtu du costume des enfants d'aube ; il balance un encensoir et tient une navette.

Nous avons déjà rapporté l'opinion de Roulliard qui a cru voir ici « Geoffroi Roi de Mont-leheri », mentionné dans la *Vieille Chronique* [2]. Nous ne citons cette opinion que pour mémoire ; il est évident que le tableau que nous étudions représente une famille de donateurs. Lejeune s'en est rendu compte ; il a cru sans doute rendre l'opinion de Roulliard plus acceptable en rajeunissant d'environ mille ans le prétendu Geoffroy de Montlhéri, dont il fait, sans aucune preuve et contre toute vraisemblance, un seigneur du XII^e siècle [3].

F. de Lasteyrie a été le premier à voir clair dans la question. Pour lui, le Gaufridus du vitrail était un artisan, probablement un fabricant de chausses.

Cette opinion n'a pas eu tout d'abord le succès qu'elle méritait. L'abbé Bulteau, qui la connaissait certainement, a cru pouvoir identifier le donateur avec un seigneur du pays chartrain. Sans hésiter, il a vu dans les personnages représentés Geoffroy, seigneur d'Illiers, « sa femme Adelina, et ses deux fils Guillelmus et Gaufridus ».

Bien qu'elle ne soit basée que sur une similitude de noms — et il s'agit d'un nom extrêmement commun au XIII^e siècle — l'opinion de l'abbé Bulteau a été trop facilement adoptée. Elle est reproduite dans l'*Histoire de Chartres* de E. de Lépinois ; dans une note du *Cartulaire de Notre-Dame de Chartres* ; en 1883 l'abbé Marquis, curé d'Illiers, l'a soutenue, à l'aide de nouveaux arguments — peu concluants — dans *La voix de Notre-Dame de Chartres*.

On est revenu depuis au sentiment de F. de Lasteyrie. Pour M. de Mély, pour le comte d'Armancourt, et pour M. l'abbé Marquis lui-même, qui, mieux informé, n'a pas hésité à changer d'avis [4], le « Gaufridus » du vitrail est très probablement un artisan chartrain. Telle est aussi la manière de voir de M^lle G. Aclocque.

Les preuves apportées à l'appui de cette dernière opinion paraissent décisives. Geoffroy n'a aucun attribut indiquant la noblesse : il ne porte ni l'épée ni les éperons du chevalier ; il n'a d'armoiries ni auprès de lui, ni sur ses vêtements. Le drapeau n'a rien de commun avec les armoiries des anciens seigneurs d'Illiers [5], ni même rien d'héraldique. La chausse qui figure sur son enseigne n'est pas, comme on l'a dit, celle d'un homme d'armes, « teinte d'un noble sang » ; mais un emblème professionnel. Cette enseigne elle-même est le drapeau d'une société, probablement d'une confrérie de chaussetiers, dont Geoffroy pouvait être le chef ou le porte-enseigne [6].

1. Tête refaite au XV^e ou au XVI^e siècle.
2. Cf. p. 36 ; PARTHÉNIE, I, fol. 84, 98, 98 v°, 166 v°.
3. Ms. 1178.
4. *Illiers* (*Archives du diocèse de Chartres*, XII), p. 44.
5. D'or, à six annelets de gueules, posés 3, 2 et 1. Le dessin de ces armoiries est attesté dès le XIII^e siècle.
6. Plusieurs confréries professionnelles chartraines avaient un drapeau ; celui des portefaix, arboré encore au XIX^e siècle, est conservé au musée de Chartres.

Plus haut, un médaillon renferme l'image d'Aaron. Vêtu comme le sont d'ordinaire les prophètes, mais coiffé d'une mitre, il tient un bâton blanc, terminé par trois bourgeons. Au-dessus, une branche, garnie de trois rameaux pourvus de feuilles et de fleurs, s'élève d'un calice. C'est la verge symbolique, représentée sous ses deux aspects successifs. On lit : AARON.

Un très grand ange thuriféraire occupe la partie supérieure du vitrail, qui a été restauré, en 1920, par M. Lorin.

CXXII

ÉZÉCHIEL. DAVID. UN CHÉRUBIN

(Planches en noir CCXXX-CCXXXIII.)

Les panneaux inférieurs de cette verrière sont occupés par la signature de ses donateurs, les bouchers. L'un d'eux est représenté dans l'exercice de son métier : il abat un veau. L'animal est entravé au moyen d'une corde liée à ses cornes et à une de ses pattes ; ses yeux semblent couverts d'une sorte de masque[1]. Assis dans un coin, un chien regarde la scène avec intérêt, attendant sans doute quelque aubaine. Le corps ouvert d'un porc est suspendu à un crochet.

Les trois personnages représentés plus haut appartiennent à l'entourage de la Vierge dont l'image occupe le fond de l'abside.

Le premier est le prophète Ézéchiel. Il n'est caractérisé par aucun attribut spécial. Assis, revêtu de la robe et du manteau des personnages bibliques, coiffé du bonnet juif, il lève la main comme pour accompagner du geste les oracles qu'il prononce. Son nom, EZECHIEL, est inscrit sur le fond du médaillon.

Au-dessus, nous voyons le roi David — REX DAVIT — ; il figure ici comme ancêtre de Marie, représentant la lignée dont elle est issue. Il n'a pas son attribut ordinaire, la harpe du psalmiste, mais il tient en main le sceptre royal. Il est assis et couronné.

Le haut de la fenêtre est occupé par une figure d'ange à six ailes, dont les deux médianes sont ocellées ; cette figure correspond symétriquement à celle que nous avons déjà décrite en étudiant une des verrières voisines[2], sans en être, cependant, la reproduction. Ici, les yeux semés sur les ailes du chérubin imitent des yeux humains.

Le vitrail a été restauré, en 1920, dans les ateliers de M. Lorin.

1. Il n'est pas impossible que les morceaux de verre rouge qui forment ce masque aient été mis là, sans intention, par un vitrier chargé de réparer le panneau. Avant la dernière restauration, il y avait, dans ce panneau ou dans les panneaux voisins, d'autres pièces rouges mises au hasard. La partie inférieure du vitrail n'avait pas conservé des plombs primitifs, et portait la trace de réparations grossièrement faites.

2. Cf. p. 465.

CXXIII

SCÈNES DE L'HISTOIRE DE SAINT PIERRE

(Planches en noir CCXXX, CCXXXI et CCXXXIV.)

De même que celui qui est situé en face, de l'autre côté de l'abside, ce vitrail a été offert à Notre-Dame de Chartres par les changeurs, représentés dans la signature. Deux d'entre eux, la tête ceinte du tresson, se tiennent derrière une table, sur laquelle on voit des pièces d'or et d'argent marquées d'une croix, ainsi qu'un hanap d'or à couvercle. L'un des changeurs accueille un client qui tient une bourse ; l'autre pèse un vase d'or[1]. Un quatrième personnage, peut-être un commis, pose la main sur les pièces de monnaie répandues sur la table.

Les sujets représentés plus haut, comme ceux du vitrail de saint Jean-Baptiste, qui correspond à celui-ci, n'appartiennent pas à l'ensemble dont la grande image de la Vierge Mère, au fond de l'abside, forme le centre. Ils sont empruntés à l'histoire de saint Pierre.

Voici d'abord une composition symbolique qui met sous nos yeux la réalisation de la promesse de Jésus rapportée dans l'Évangile : « Je te donnerai les clefs du royaume des cieux ; et tout ce que tu lieras sur la terre sera lié dans les cieux, et tout ce que tu délieras sur la terre sera délié dans les cieux[2]. » Jésus, tenant un livre, remet à Pierre deux grandes clefs.

Au-dessus, nous voyons Pierre délivré miraculeusement de la prison où Hérode l'avait fait enfermer[3]. Un de ses pieds est encore enchaîné ; il est guidé par un ange qui le tient par la main. La prison est représentée, ou plutôt symbolisée, par une enceinte crénelée formant aux deux grandes figures une sorte de piédestal. Deux gardes sont endormis.

Le tableau placé à la pointe du vitrail est consacré à la rencontre de Jésus-Christ et de Pierre à la porte de Rome. L'événement est ainsi raconté dans nos lectionnaires :

> L'ordre ayant été donné par Néron d'arrêter Pierre, tous les fidèles pressaient le saint apôtre de s'éloigner, mais il n'y voulait point consentir... Enfin, vaincu par leurs larmes, il céda, et promit de sortir de la ville de Rome. La nuit suivante, ayant célébré la prière, il se mit seul en route. Arrivé à la porte de la ville, il aperçut le Christ, qui venait à sa rencontre ; se prosternant devant lui, il lui dit : « Où allez-vous, Seigneur ? — Je viens à Rome, répondit le Seigneur, pour y être crucifié de nouveau. » Pierre comprit que cette parole se rapportait au martyre qu'il devait subir, et par lequel Jésus-Christ semblait devoir souffrir. Il est en effet certain que le Christ souffre dans chacun de ses membres, non d'une douleur corporelle, mais parce que, les

1. La présence de ces vases a fait croire à F. de Lasteyrie que les donateurs étaient des orfèvres ; mais on ne s'explique pas que des orfèvres aient tant de pièces de monnaie sur leur comptoir, tandis que le commerce d'objets en métal précieux rentre dans les attributions des changeurs.

2. S. Matthieu, XIV, 19.

3. Actes, XII.

contemplant avec miséricorde, il souffre dans l'amour qu'il leur porte. Pierre rentra ensuite dans la ville de Rome, et, plein de joie, dit aux frères : « J'ai rencontré le Seigneur Jésus, il m'a annoncé qu'il serait crucifié de nouveau avec moi[1]. »

Jésus, portant sa croix sur l'épaule, parle à saint Pierre. Celui-ci ne porte pas le vêtement ordinaire des apôtres ; le verrier lui a donné les insignes liturgiques du souverain pontificat : on distingue, parmi ses ornements, le pallium ; ses pieds sont chaussés, et il porte la tiare conique.

Le vitrail, d'un beau coloris où les rouges et les bleus se fondent en un riche violet réveillé par des touches jaunes, a été restauré, en 1920, par les soins de M. Lorin.

CXXIV

VITRAIL (DÉTRUIT) REPRÉSENTANT DEUX SCÈNES DU MARTYRE DE SAINT DENIS

Le vitrail du XIII[e] siècle qui occupait autrefois cette baie a disparu en 1773, après avoir perdu sa bordure en 1757[2]. On peut cependant s'en faire une idée assez exacte, grâce à la description de Pintard et à un dessin colorié, que nous reproduisons (fig. 62), de la collection de R. de Gaignières[3]. L'armature, encore existante, permet de retrouver les proportions exactes des anciens médaillons.

Le demi-médaillon placé au bas du vitrail était une signature. Pintard l'a ainsi décrit : « Un homme à genoux avec les armes de France semées de fleurs de Lys présente un ouvrage d'or comme un Reliquaire posé sur un de ses genoux. » Il suffit de jeter les yeux sur le dessin de R. de Gaignières pour se convaincre que l' « ouvrage d'or comme un reliquaire » n'est autre chose que la représentation du vitrail lui-même. Quant au personnage, Pintard, dans son *Histoire chronologique*[4], l'a identifié avec Philippe Auguste, et R. de Gaignières avec saint Louis. Nous reviendrons sur ce sujet en étudiant la rose voisine[5].

Les deux scènes qui occupaient les grands médaillons appartenaient à l'histoire de saint Denis. Celle qui se trouvait immédiatement au-dessus de la signature est ainsi décrite par Pintard : « Un Boureau tenant une hache décapite S[t] Denis dont les compagnons décapitez sont couchez par terre. » Si telle était la composition, l'artiste n'avait pas suivi à la lettre la *passion* de Hilduin, lue dans l'Église de Chartres[6] : selon ce récit, en effet, les têtes

1. Lectionnaire chartrain : ms. 500 (XII[e] siècle), fol. 107 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 6664.

2. Cf. pp. 58 et 60.

3. Bouchot, *Inventaire*, n° 75 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 48. Voir aussi Bouchot, *Inventaire*, n° 76 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 49.

4. Ms. 1012, fol. 425.

5. Baie CXXVI. L'abbé Bulteau, croyant probablement reproduire l'opinion de R. de Gaignières et de ceux qui l'ont suivi, attribue la donation du vitrail à Louis de France, fils de saint Louis ; il a confondu cette lancette avec celle que nous décrivons sous le numéro CXXV. De plus, il cite très inexactement Pintard.

6. Ms. 500, fol. 205 ; cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 2175.

des trois martyrs, Denis, Rustique et Éleuthère tombèrent au même instant. Mais il est permis de suspecter l'exactitude de la description, car le dessin de R. de Gaignières, qui reproduit la partie inférieure du tableau, ne laisse voir que trois personnages : le magistrat (à gauche), le bourreau (au milieu), et le saint martyr (à droite).

Fig. 62. — Partie inférieure du vitrail (détruit) occupant la baie CCXXIV. (Extrait de la collection des *Dessins* de Roger de Gaignières, Catala frères éditeurs.)

Pintard, d'ailleurs, est sujet à caution, comme le prouve la manière dont il a décrit le médaillon faisant suite au précédent : « S[t] Denis tenant un pain dans une écuelle vernissée et un ange tenant un encensoir. Une main venant du ciel le conduit. » Sans doute, l'erreur de Pintard, qui nous montre le saint martyr « tenant un pain dans une écuelle vernissée », est assez ridicule, mais nous croyons que l'opinion de Bulteau, pour qui saint Denis portait sa tête, n'est pas absolument exacte. Pintard se serait-il trompé à ce point ? Si saint Denis avait été « décapité », notre auteur ne s'en serait-il pas aperçu ? Nous pensons que la méprise de Pintard s'explique facilement si l'on admet que l'artiste, conformément à une tradition iconographique dont nous n'avons pas à expliquer l'origine[1], mais dont il nous suffit ici de constater l'existence[2], avait représenté saint Denis, non pas décollé, mais amputé seulement du sommet de la tête, et tenant dans ses mains sa calotte crânienne tonsurée.

1. Suivant la *passion* citée plus haut, et, croyons-nous, suivant tous les autres documents hagiographiques, c'est bien le supplice de la « décapitation » que saint Denis a subi ; et c'est bien sa « tête » qu'il porte dans ses mains, sous la conduite d'un ange.

2. Voir sur ce point A. Mayeux, *Vitraux de Saint-Denis de Jouhet (Indre)* (*Bulletin monumental*, 1923, pp. 181-184), avec reproductions. Nous pouvons citer deux exemples chartrains de saint Denis ainsi représenté. Le premier est un des bas-reliefs du porche sud de la cathédrale, au pilier sud-ouest, face sud (É. Houvet, *Porche sud*, II, pl. 71) ; le second est une miniature d'un missel de Saint-Père (ms. 519, XIII[e]-XIV[e] siècle, fol. 219).

CXXV

VITRAIL (DÉTRUIT) REPRÉSENTANT DEUX SCÈNES DE L'HISTOIRE DE SAINT DENIS

Ce vitrail a eu exactement le même sort que celui qui vient d'être décrit : après avoir perdu sa bordure en 1757, il a été sacrifié, en 1773, à l'Assomption de Bridan[1]. De l'étude du manuscrit de Pintard, des dessins de la collection de R. de Gaignières — nous reproduisons (fig. 63) celui qui représente le bas du vitrail étudié présentement[2] —, et des armatures encore existantes, il résulte que les deux œuvres étaient, à tous les points de vue, « jumelles » : elles étaient conçues de même, elles possédaient la même bordure et la même mosaïque, elles illustraient une même histoire : elles avaient donc fait l'objet d'une même donation.

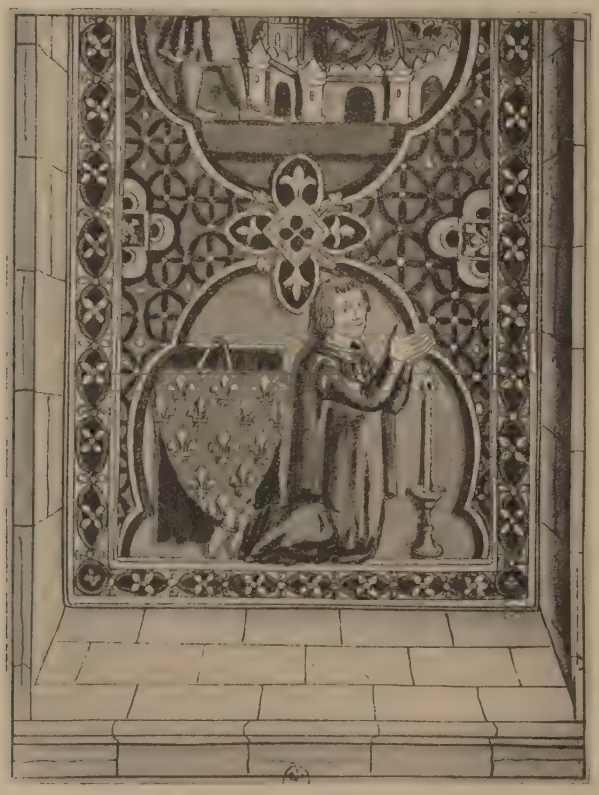


Fig. 63. — Partie inférieure du vitrail (détruit) occupant la baie CCLXV. (Extrait des *Dessins* de Roger de Gaignières, Catala frères éditeurs.)

La signature est ainsi décrite par Pintard : « Un homme à genoux avec les armes de France, vestu d'une robe de chambre, devant lui est un chandelier. » Dans son *Histoire chronologique*, le même auteur a inscrit, à côté d'un dessin reproduisant ces armoiries, le nom de Philippe Auguste. Pour R. de Gaignières, dont le dessin confirme la description sommaire de Pintard, il s'agit de « Louis de France, fils de

1. Cf. pp. 58 et 60.

2. Bouchot, *Inventaire*, n° 82 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 50. La pointe du vitrail est visible dans un autre document (Bouchot, *Inventaire*, n° 76 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 49).

saint Louis » ; plusieurs auteurs ont adopté cette opinion. Nous reviendrons sur cette question à propos de la rose qui surmonte la lancette que nous étudions[1].

Voici, d'après Pintard, le sujet du tableau placé au-dessus de la signature : « S[t] Denis exposé aux Lions qui le lèchent. Un homme derrière par une fenestre regarde le S[t]. Ecrit S. Dionisius. » Le fait est ainsi raconté dans notre lectionnaire[2] :

> Voyant les bêtes féroces se précipiter sur lui, [saint Denis] fit sur elles le signe de la croix, et, les yeux fixés au ciel, il pria ainsi : « O Seigneur, vous qui êtes toujours le même, protégez-moi en exerçant votre puissance comme vous l'avez fait, dans votre miséricorde, pour votre serviteur Daniel... » Arrivées près de lui, les bêtes se couchaient à ses pieds.

Le dessin du XVII[e] siècle reproduit l'inscription vue par Pintard ; on y reconnaît les deux personnages mentionnés, saint Denis est à droite, dans une enceinte crénelée ; le spectateur est un homme court-vêtu qui occupe l'autre côté du médaillon. On cherche vainement les lions.

On voyait, dans le tableau placé à la partie supérieure du vitrail, « S[t] Denis que N. Seigneur communie dans une Prison ou dans une Ville ». C'était l'illustration d'un événement rapporté dans notre lectionnaire. Saint Denis, célébrant la messe dans sa prison, en présence d'un grand nombre de fidèles, était parvenu au rite de la fraction du pain. Le Sauveur, apparaissant alors au milieu d'une grande lumière, prit sur l'autel le pain consacré, et en communia lui-même son serviteur, en lui annonçant qu'il recevrait bientôt sa récompense[3].

CXXVI

LOUIS DE FRANCE, FILS DE PHILIPPE AUGUSTE

(Planche en noir CCXXXVIII.)

Cette rose représente un homme à cheval, revêtu du costume de guerre des chevaliers du XIII[e] siècle : chausses de mailles, haubert, cotte d'armes, heaume fermé. Son écu, en partie caché par le cou du cheval, porte les armes de France « d'azur au semis de fleurs de lis d'or[4] » ; ces mêmes armes sont répétées sur sa bannière ainsi que sur les pétales de la rose et sur les vitrages des petites ouvertures du pourtour, ce qui forme une décoration riche et originale.

1. Baie CXXVI. Ici encore, Bulteau s'est trompé ; il a suivi l'opinion exprimée par R. de Gaignières et le P. de Montfaucon au sujet de la lancette voisine.

2. Cf. p. 472, note 6.

3. Les deux scènes qui étaient représentées dans ce vitrail se plaçaient, chronologiquement, avant celles que l'on voyait dans le vitrail voisin. On avait donc adopté ici, contrairement à la règle généralement suivie, un ordre allant de gauche à droite. Cf. p. 142.

4. Le comte D'ARMANCOURT, *Notes héraldiques et généalogiques*, n° 170.

Ce chevalier, qui porte le blason de France sans aucune brisure, ne peut être que le roi ou le fils aîné de la maison de France[1]. Nous ne croyons pas qu'il faille l'identifier avec saint Louis, comme l'a fait R. de Gaignières, dont l'opinion a été généralement adoptée. A l'époque où, selon toute probabilité, le vitrail a été commandé et exécuté, c'est-à-dire à une date qui ne peut guère être postérieure à 1220, saint Louis, né en 1215, était encore un enfant. On ne peut donc attribuer la donation de la rose qu'à Philippe Auguste, mort en 1223, ou à son fils aîné, Louis, né en 1187, et devenu roi de France, sous le nom de Louis VIII, en 1223. Pintard, dans son *Histoire chronologique*[2], a opté pour la première de ces deux hypothèses. Nous penchons plutôt pour la seconde, et voici pourquoi. Dans une rose voisine[3], sortie évidemment du même atelier que celle que nous décrivons, se trouve l'image équestre d'un roi de Castille. Le peintre-verrier a orné d'une couronne le heaume de ce personnage ; n'aurait-il pas donné le même attribut au guerrier représenté ici, si ce guerrier avait été le roi de France ?

Pintard a vu également plus juste que R. de Gaignières en attribuant les trois signatures de la rose et des deux lancettes qu'elle surmonte à un même donateur. Il n'y a aucune raison, en effet, de supposer que ces trois verrières aient été offertes par des personnages différents. Nous pensons comme lui qu'elles ont fait l'objet d'une même donation ; mais, tandis qu'il identifie le donateur avec Philippe Auguste, nous croyons plus probable qu'il s'agit de Louis de France, le futur Louis VIII[4].

La rose que nous venons d'étudier n'a pas été restaurée.

CXXVII

SCÈNES DE L'HISTOIRE DE SAINT MARTIN

(Planches en noir CCXXXV et CCXXXVI.)

La signature de ce vitrail représente un homme à genoux, les mains jointes ; il prie devant un autel surmonté d'une croix. Derrière lui se voit son écu « d'azur semé de croisettes pommelées d'or, à la bande d'argent coticée d'or[5] ». Nous chercherons à établir son identité lorsque nous étudierons la rose voisine[6], où se trouve l'image équestre d'un guerrier portant les mêmes armoiries.

1. Cf. Demay, *Le Costume au moyen âge d'après les sceaux*, p. 233.

2. Ms. 1012, fol. 425.

3. Baie CXXXII. Le roi de Castille représenté dans cette rose monte un cheval brun, ce qui contredit une assertion, toute gratuite, du P. de Montfaucon, suivant laquelle le cheval blanc monté par le guerrier de la maison de France serait un insigne de souveraineté.

4. On peut d'ailleurs comparer avec notre vitrail le sceau de ce personnage (Douët d'Arcq, *Collection de sceaux*, n° 186 ; Demay, *Le Costume au moyen âge d'après les sceaux*, fig. 65).

5. Le comte d'Armancourt, *Notes héraldiques et généalogiques*, n° 72.

6. Baie CXXIX.

Les deux sujets légendaires ont été empruntés à l'histoire de saint Martin[1].

Dans le premier des grands médaillons, on voit saint Martin, jeune soldat à cheval, faisant l'aumône au mendiant d'Amiens. Le pauvre, peu visible, se tient derrière la croupe du cheval ; Martin, qui s'est retourné vers lui, tranche, d'un coup d'épée, l'étoffe de son manteau.

La scène représentée plus haut fait suite à la précédente ; c'est celle de l'apparition du Christ à saint Martin. Celui-ci repose sur son lit ; Jésus-Christ, dont le buste émerge d'un nuage, tient la moitié du manteau, et semble dire : « Martin, encore catéchumène, m'a couvert de ce vêtement. » Deux anges font escorte à Jésus-Christ.

La restauration du vitrail a été faite en 1921, par M. Lorin. C'est de cette restauration que date la bordure colorée actuelle, qui a remplacé avantageusement la bordure en verres blancs, rehaussée de quelques filets de couleur, substituée en 1757 à la bordure primitive[2], dont les dessins de la collection de R. de Gaignières[3] peuvent donner quelque idée.

CXXVIII

SCÈNES DE L'HISTOIRE DE SAINT MARTIN

(Planches en noir CCXXV et CCXXVII.)

Ce vitrail fait suite à celui qui vient d'être décrit ; il représente deux événements de l'histoire de saint Martin postérieurs à ceux dont nous avons trouvé l'illustration dans la fenêtre voisine. Le donateur, de part et d'autre, est le même, car la signature est à peu près identique, sauf qu'on n'y voit pas d'autel, à celle que nous avons décrite plus haut. Nous retrouverons le même personnage dans la rose[4] située au-dessus des deux lancettes.

Dans le premier tableau, on voit un saint évêque saisissant le poignet d'un homme qu'il semble relever de terre. De tous les récits de faits miraculeux accomplis par saint Martin et racontés dans nos livres liturgiques, c'est celui de la résurrection du serviteur de Lupicinus qui semble expliquer de la manière la plus satisfaisante la composition que nous étudions. Voici ce récit, emprunté à Sulpice Sévère par le compilateur de notre lectionnaire :

> [Saint Martin] traversait les terres d'un personnage honorable selon le monde, nommé Lupicin. Des cris de douleur et les gémissements d'une foule en deuil l'accueillirent... C'est, lui dit-on, un pauvre petit serviteur de la maison qui s'est arraché la vie en se pendant. A cette nouvelle, il entre dans la chambre où l'on avait déposé le cadavre, il renvoie tout le monde, et, penché sur le mort, il prie un bon moment. Bientôt, le visage reprend sa couleur, les yeux se

1. Voir notre description du vitrail légendaire de saint Martin (baie XXIV), p. 241.

2. Cf. p. 58. Avec cette bordure avaient disparu les jambes et les pieds du donateur, qui ont été refaits.

3. Bouchot, *Inventaire*, nos 62 et 63 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 62 et 69.

4. Baie CXXIX.

lèvent languissants vers la figure du saint ; puis, après un lent effort pour se redresser, le défunt saisit la main de saint Martin et se met debout devant lui...[1]

Dans le grand médaillon qui occupe le haut de la fenêtre, on voit saint Martin touchant de l'index de la main droite la langue d'une jeune fille dont la chevelure couvre les épaules. C'est la représentation d'un miracle accompli, à Chartres même, par le saint archevêque de Tours ; nous en empruntons le récit à Sulpice Sévère, par l'intermédiaire d'un de nos manuscrits liturgiques :

Voici un événement qui eut lieu dans la ville de Chartres. Un homme présenta à Martin sa fille, âgée de douze ans, muette de naissance, priant le saint de lui donner, par ses mérites, la faculté de la parole. Par déférence pour les deux évêques qui étaient avec lui, Valentinien et Victrice, Martin... engageait le père à s'adresser à ses compagnons... Mais ceux-ci, joignant leurs prières et leurs supplications à celles du père de la jeune fille, insistèrent auprès de Martin pour le décider à accomplir ce qu'on attendait de lui. Il ne tarda pas davantage ; après avoir donné la preuve de son humilité, il ne voulut pas différer l'exercice de sa miséricorde... Il bénit un peu d'huile en prononçant les paroles de l'exorcisme. Saisissant ensuite la langue de la jeune muette, il lui mit dans la bouche la sainte liqueur... Il demanda à l'enfant le nom de son père ; elle le lui dit aussitôt. Versant des larmes de joie... le père se jette aux genoux de Martin, disant, en présence des témoins remplis d'admiration, que, pour la première fois, il vient d'entendre la voix de sa fille. Si quelqu'un doutait de la réalité de ce miracle, Evagrius pourrait l'attester, car l'événement eut lieu en sa présence[2].

Le vitrail a été réparé en 1921, par M. Lorin. A cette occasion, une bordure colorée a été substituée à la bordure blanche qui l'entourait depuis 1757[3]. Un dessin de la collection de R. de Gaignières[4] donne une idée plus ou moins exacte de la bordure primitive.

CXXIX

THIBAULT VI, COMTE DE CHARTRES

(Planche en noir CCXXXVIII.)

Le donateur représenté à cheval dans cette rose est un seigneur revêtu du costume de guerre de la première moitié du XIII^e^ siècle : il porte les chausses de mailles, le grand

1. Lectionnaire chartrain : ms. 500 (XII^e^ siècle), fol. 224. Nous empruntons la traduction du passage à Lecoy de la Marche, *Saint Martin*, p. 163. Saint Martin ayant opéré ce miracle avant d'être évêque, les insignes épiscopaux qu'il porte contrediraient notre interprétation si nos artistes ne s'étaient parfois permis de semblables anachronismes. Nous avons signalé, par exemple, une image de Moïse déjà cornu dans la scène du buisson ardent.

2. Lectionnaire chartrain : ms. 500 (XII^e^ siècle), fol. 228 v°.

3. Cf. p. 58. Le bas de la figure du donateur, qui empiète sur la bordure et avait disparu avec elle, a été également refait.

4. Bouchot, *Inventaire*, n° 62 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 62. Ce dessin reproduit la rose voisine ; on n'aperçoit que la pointe de la lancette que nous étudions. Il a dû exister, dans la collection de R. de Gaignières, un dessin représentant la signature ; ce dessin, utilisé par le graveur du P. de Montfaucon (*Monumens de la monarchie françoise*, II, pl. XVI, fig. 1) paraît perdu.

haubert couvert en partie par la cotte d'armes ; il est coiffé du heaume fermé à timbre plat. On n'aperçoit que le revers de son écu ; mais ses armoiries sont figurées sur sa cotte et sur sa bannière ; elles sont semblables à celles qu'on voit au bas des deux lancettes voisines : champ d'azur semé de croisettes pommelées d'or, bande d'argent coticée d'or. Ici, cependant le dessin est retourné ; la *bande* a pris l'aspect d'une *barre*. Le P. de Montfaucon dit avoir rencontré d'autres exemples de cette anomalie ; nous avons déjà signalé un cas semblable[1].

Les opinions émises au sujet de l'identité de ce personnage et de celle du donateur — ou des donateurs — des deux lancettes situées au-dessous de la rose que nous étudions forment deux courants, dont l'un remonte à Pintard et l'autre à R. de Gaignières.

Dans l'*Histoire chronologique* de Pintard, à côté d'un dessin, d'ailleurs peu exact, des armoiries qui figurent au bas des deux lancettes, on lit cette indication : « Blois ancien[2] ». Cette piste était bonne ; il est surprenant que l'auteur n'ait pu identifier le possesseur de ces armoiries. Dans son *Explication des armoiries qui se trouvent peintes dans les vitrages de l'église Notre-Dame*, après une description qui contient la même inexactitude que le dessin déjà signalé[3], le même auteur écrit : « Jean de Chastillon 1, comte de Chartres, 1218. Jean de Chastillon 2, comte de Chartres, qui étoit fils de Marie de Blois et de Hugues de Chastillon, 1258. Chastillon-Blois[4]. » Pintard semble donc reconnaître dans les trois figures des vitraux l'un ou l'autre des personnages qu'il mentionne.

Bien qu'elle ait été adoptée plus ou moins servilement par plusieurs auteurs, en particulier par l'abbé Bulteau, l'opinion de Pintard ne peut se soutenir. Jean de Châtillon I, comte de Chartres en 1218, est un personnage imaginaire : en 1218, à la mort du comte Thibault VI, le comté de Chartres passa à la tante de ce seigneur, Isabelle, qui épousa peu après Jean d'Oisy. Isabelle survécut à son mari ; lorsqu'elle mourut (1248), sa fille unique, Mahaut, hérita du comté. Un peu plus tard, Mahaut étant morte elle-même, Jean de Châtillon, déjà comte de Blois, devint comte de Chartres[5] (1256). Ce personnage ne peut être le donateur de nos vitraux : il vivait à une époque trop tardive, et il avait des armoiries (de gueules à trois pals de vair, au chef d'or[6]) très différentes de celles que nous avons décrites. E. de Lépinois a vu l'erreur de Pintard ; mais, en proposant d'identifier le personnage avec Jean d'Oisy, il émet une opinion aussi peu fondée que celle qu'il réfute.

R. de Gaignières, dont l'érudition en matière héraldique est rarement en défaut, a reconnu les armoiries de notre donateur ; ce sont celles de la maison de Champagne, issue de Thibault le Tricheur, comte de Blois. Il voit, dans deux des signatures décrites (baies CXXVIII et CXXIX), Thibault, comte de Chartres, mort en 1218, et, dans la troisième (baie CXXVII), Louis de Sancerre, personnage appartenant à une autre branche de la

1. Cf. p. 448.

2. Ms. 1012, fol. 425.

3. Fait qui doit être noté, et qui s'ajoute aux preuves de l'identité de l'auteur de l'*Histoire chronologique* avec celui de la description des vitraux contenue dans le manuscrit 1017.

4. Ms. 1017, fol. 60 v°

5. Nous empruntons ces renseignements, ainsi que les renseignements généalogiques que nous utiliserons plus loin, à l'*Histoire généalogique* du P. Anselme, à *L'Art de vérifier les dates*, et à l'*Histoire de Chartres* de E. de Lépinois.

6. Le comte D'ARMANCOURT, *Notes héraldiques et généalogiques*, n° 72, A.

même maison. Le P. de Montfaucon, Gilbert, F. de Lasteyrie, M. de Mély ont suivi, plus ou moins explicitement, l'opinion du célèbre érudit.

Il est vrai que les armoiries figurées dans nos trois verrières ne correspondent pas exactement aux descriptions de celles de la maison de Champagne qu'on trouve dans les documents plus modernes ; suivant ces descriptions, la bande y est accompagnée de deux cotices potencées et contrepotencées d'or de treize pièces[1]. Loin de contredire l'opinion de R. de Gaignières, cette différence la confirme ; en effet, à l'époque la plus ancienne, le blason de Champagne ne comportait qu'une bande coticée[2] ; c'est exactement ce que nous trouvons dans nos verrières, abstraction faite du semis de croisettes, qui, apparemment, n'est qu'une brisure.

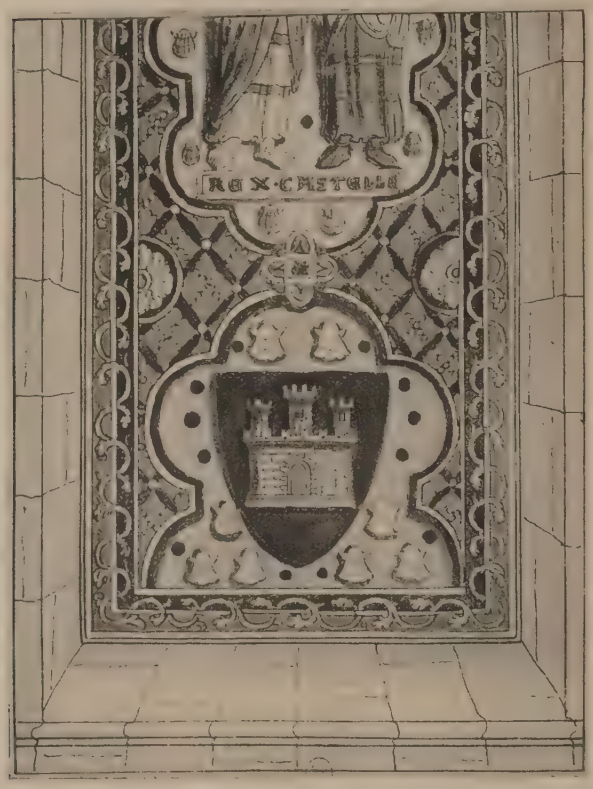


Fig. 64. — Partie inférieure du vitrail (détruit) occupant la baie CXXX. (Extrait de la collection des *Dessins* de Roger de Gaignières, Catala frères éditeurs.)

Au commencement du XIII^e^ siècle, la maison de Champagne comprenait trois branches, remontant respectivement aux trois fils de Thibault IV, septième comte de Blois, deuxième du nom comme comte de Champagne, qui ont laissé une postérité. Il n'est pas sans intérêt de remarquer qu'un quatrième fils de Thibault, Guillaume aux Blanches-Mains, avait été quelque temps évêque de Chartres (1164-1176).

La branche aînée, celle des comtes de Champagne et de Brie, fut successivement représentée par Thibault III, mort en 1200 ou en 1201, Thibault IV le Posthume, né en 1201, mort en 1253 ; Thibault V le Jeune, né vers 1240, mort en 1270. Ces deux derniers

1. Vallet de Viriville, *Armorial de France...* par Berry, n° 68.

2. Cf. H. d'Arbois de Jubainville, *Les Armoiries des comtes de Champagne* (*Revue archéologique*, 1852). Nous ne ferons à cette excellente étude qu'une critique : on y parle de cotices (sans bande), et de bande intercalée entre les cotices. Puisque le seul témoignage utilisé est celui des sceaux, qui n'indiquent ni émaux ni métaux, comment l'auteur a-t-il pu voir si l'espace entre les cotices était une bande ou une partie du champ ? Nous pensons qu'il faut voir partout une bande accompagnée de cotices.

furent aussi rois de Navarre. Les sceaux ou contre-sceaux de ces personnages portent les armes de Champagne sans brisure[1].

La deuxième branche, celle des comtes de Blois, Chartres et Clermont-en-Beauvoisis, n'eut que deux représentants au cours de la période qui nous intéresse : Louis, qui mourut en 1205 sous les murs d'Andrinople, dans un combat contre les Bulgares, et son fils, Thibault le Lépreux, qui mourut, sans postérité, en 1218. Le sceau de ce dernier est connu ; il porte les armes de Champagne brisées d'un semis de croisettes dans le champ[2].

Un de nos vitraux supprimés au XVIII^e siècle[3] représentait les armes de Champagne avec une autre brisure : des losanges semés dans le champ. Ce blason, n'appartenant ni à l'une ni à l'autre des deux branches mentionnées, doit être attribué à la troisième, celle des comtes de Sancerre, représentés pendant la première moitié du XIII^e siècle par les descendants d'Étienne, troisième fils de Thibault le Grand.

Après ces constatations, il n'est pas difficile d'identifier le donateur de nos trois verrières. C'est un seigneur de la maison de Champagne, un représentant de la deuxième branche, ainsi que l'indiquent les croisettes. Le comte Louis étant mort dès 1205, il n'est pas vraisemblable qu'il ait pu contribuer à la décoration du chœur de la cathédrale de Chartres ; le donateur ne peut donc être que son fils, Thibault le Lépreux ; c'est donc ce dernier que représentent les trois images que nous avons décrites[4].

La rose que nous venons d'étudier a été restaurée, en 1921, par M. Lorin.

CXXX

VITRAIL (DÉTRUIT) REPRÉSENTANT SAINT JACQUES LE MAJEUR ET UN ROI DE CASTILLE

Cette baie est uniquement garnie, aujourd'hui, de vitrerie du XVIII^e siècle[5]. Bien que l'ancien vitrail qui l'occupait autrefois ait complètement disparu, on pourrait, grâce au manuscrit de Pintard et aux dessins de R. de Gaignières[6], le restituer avec une précision assez grande. Les sujets étaient encadrés dans deux grands médaillons polylobés et un demi-médaillon de même tracé, placé au bas de la fenêtre ; ces médaillons étaient entourés d'une mosaïque rehaussée de quelques rosaces ou fleurons.

1. Cf. H. D'ARBOIS DE JUBAINVILLE, *op. cit.* ; DEMAY, *Le Costume au moyen âge d'après les sceaux*, fig. 119.

2. Cf. Le P. DE MONTFAUCON, *Monumens de la monarchie françoise*, II, pl. XVI, fig. 1 ; DEMAY, *Le Costume au moyen âge d'après les sceaux*, fig. 121.

3. Baie CXIV ; cf. p. 460.

4. Il est surprenant que R. de Gaignières, reconnaissant le personnage représenté dans la rose et dans la lancette de gauche, ont appelé celui de la lancette de droite « Louis, comte de Sancerre ». Ainsi que l'a justement remarqué le comte d'Armancourt (*Notes héraldiques et généalogiques*, n° 72, B et C), R. de Gaignières est en contradiction avec lui-même, car il attribue avec raison l'écu semé de losanges à Étienne de Saint-Brisson, frère du comte de Sancerre.

5. Cf. pp. 58 et 62.

6. BOUCHOT, *Inventaire*, n° 1726 ; GUIBERT, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 72. Ce dessin représente la partie inférieure du vitrail ; la pointe est visible sur un autre (BOUCHOT, *op. cit.*, n° 103 ; GUIBERT, *op. cit.*, II, pl. 71).

On voyait, dit Pintard, à la place généralement occupée par la signature, « un écu de gueules chargé d'une tour sommée de 3 chasteaux d'or qui est de Castille », et, autour, « 5 barons d'or et d'argent ».

Sauf qu'il indique huit « barons[1] » au lieu de cinq, le dessin de R. de Gaignières (fig. 64) est conforme à cette description.

Voici comment Pintard décrit le sujet, appartenant encore à la signature, qui était placé plus haut : « Un roy couronné parlant à S[t] Jacques, est escrit Rex Castilie ; autour semé de barons. »

Le dessin reproduit plus haut complète et rectifie la note de Pintard. On y voit, sur un fond semé de peignes de Saint-Jacques, la partie inférieure des deux figures ; les deux personnages sont debout ; l'un (l'apôtre) a les pieds nus ; l'inscription REX CASTELLE est placée au bas du tableau.

Trois rois ont régné en Castille pendant la première moitié du XIII[e] siècle. On ne peut reconnaître dans le donateur de la présente verrière, et, surtout, dans le roi équipé en guerrier qui figure dans la rose voisine, le jeune Henri I[er], mort à treize ans (1217) après un règne de trois ans à peine. A la mort de son père (1214), le roi Alphonse III, le chœur de la cathédrale était peut-être en état de recevoir des vitraux ; il n'est pas impossible de faire remonter jusque-là ceux que nous étudions. Si l'on se refuse à les attribuer à une date aussi reculée, il faut admettre, avec R. de Gaignières, qu'ils ont été offerts par Ferdinand III, le Saint[2], le vainqueur de Cordoue, de Séville et de Cadix, neveu de la reine Blanche et cousin germain de saint Louis. De toute façon, le donateur était un roi de Castille qui « témoignait ainsi de son culte pour l'apôtre-chevalier, pour le Matamoro, comme on l'appelait, qu'on avait vu combattre aux premiers rangs de l'armée chrétienne[3] ».

Pintard décrit ainsi le médaillon supérieur : « S[t] Jacques assis devant N. S. assis qui lui présente un bourdon, est écrit Jacobus. » Nous avons déjà rencontré ce sujet en étudiant le vitrail légendaire consacré à l'histoire de l'apôtre[4].

CXXXI

VITRAIL (DÉTRUIT) REPRÉSENTANT DES SCÈNES DE L'HISTOIRE DE SAINT JEAN-BAPTISTE ET UNE REINE DE CASTILLE

Le vandalisme du XVIII[e] siècle n'a rien laissé subsister de la verrière qui occupait autrefois cette baie[5]. Elle ne nous est connue que par un dessin de la collection de Roger de Gai-

1. Pintard emploie ce mot en divers endroits pour désigner des coquilles de Saint-Jacques.

2. Ce roi, que l'on a souvent comparé à son cousin saint Louis, mourut le 30 mai 1252. « Canonisé par la voix unanime du peuple... il fut mis au nombre des saints par Clément X [1671] » (*L'Art de vérifier les dates*).

3. E. Mâle, *Art religieux du XIII[e] siècle*, p. 376.

4. Cf. p. 308.

5. Cf. pp. 58 et 62.

gnières[1], où l'on n'en voit que l'extrême pointe, et par le manuscrit de Pintard, qui en donne une brève description accompagnée d'un croquis sommaire. Ces documents suffisent à nous faire connaître que la verrière avait exactement la même ordonnance que celle qui occupait la fenêtre voisine ; les deux armatures, d'ailleurs, sont identiques.

Voici comment Pintard décrit la signature, qui occupait le demi-médaillon inférieur : « S[t] Jean assis devant lequel est une femme qui a une couronne crénelée ou sommée de tours, est écrit au-dessous

Dna a Joho. b. Domina Johannes
L. b. im abtista baptista. »

Nous reproduisons, sans en changer la disposition, le texte du manuscrit de Pintard. L'inscription, dont certaines lettres avaient dû être transposées ou endommagées, était assez peu lisible ; les mots *Domina Johannes baptista,* écrits à côté de la transcription de l'original, ne sont évidemment qu'une restitution conjecturale dont il faut laisser à Pintard l'entière responsabilité. Nous croyons plutôt qu'il y avait deux inscriptions distinctes, séparées par le barreau médian de l'armature, et se rapportant respectivement aux deux personnages représentés, saint Jean-Baptiste (à droite), et la donatrice (à gauche)[2]. Cette donatrice, qui portait une couronne « sommée de tours », c'est-à-dire affectant la forme du château héraldique des armes de Castille, était sans doute l'épouse du roi représenté dans le vitrail voisin ; il faut donc l'identifier soit avec Éléonore d'Angleterre, épouse d'Alphonse III, soit avec Béatrice de Souabe, première épouse de Ferdinand III. Nous ne pensons pas qu'on puisse attribuer le vitrail à une date postérieure au mariage de ce roi avec Jeanne de Dammartin (1237).

Dans le médaillon surmontant la signature, on voyait, dit Pintard, « S[t] Jean qui baptise Notre-Seigneur », et, plus haut « S[t] Jean dans la prison prest d'estre décapité, une main au-dessus sortant du ciel ».

CXXXII

UN ROI DE CASTILLE

(Planche en noir CCXLIII.)

La figure qu occupe le milieu de cette rose est celle d'un guerrier à cheval, portant le costume militaire du XIII[e] siècle. Il est vêtu d'un haubert blanc et d'une cotte verte ; son heaume fermé est surmonté d'une couronne. Il monte un cheval brun ; un lévrier blanc l'accompagne. Son écu et sa bannière portent les armes de Castille, « de gueules au château

1. Bouchot, *Inventaire.* n° 103 ; Guibert, *Dessins d'archéologie,* II, pl. 71.

2. On ne s'expliquerait pas la forme *Johannes* pour désigner une femme.

sommé de trois tours d'or, ajouré et maçonné de sable[1] ». Ce guerrier est donc un roi de Castille, le même, sans nul doute, que celui dont l'image se voyait autrefois au bas d'une des lancettes voisines[2], c'est-à-dire Alphonse III ou Ferdinand III.

Cette rose n'a pas été restaurée.

CXXXIII

PÈLERINS DE SAINT-JACQUES

(Planches en noir CCXXXIX, CCXL, CCXLII.)

Les panneaux inférieurs de ce vitrail représentent le donateur, désigné par l'inscription suivante :

ROBERTVS DE BEROV : CA
RN[OTENSIS] : CANCELLARI[VS]

Ce personnage porte les vêtements liturgiques du sous-diacre : amict, aube et manipule ; il est agenouillé devant un autel sommairement représenté ; il tient des deux mains, comme insigne de sa charge de chancelier du chapitre, un sceau, figuré par une cive de verre jaune[3], d'où pendent des lacs de couleur jaune.

Robert de Bérou, issu d'une illustre famille du pays chartrain[4], est mentionné dans plusieurs documents du commencement du XIII^e^ siècle ; il était, depuis peu de temps, chancelier en 1213 ; il mourut, en possession de sa charge, en 1216[5]. La période pendant laquelle il faut placer la commande du vitrail est donc très courte.

Les deux grands médaillons renferment deux scènes dont on n'a pu, jusqu'ici, donner une interprétation précise, mais dont les acteurs sont évidemment des pèlerins.

Dans le premier tableau (au-dessus de la signature), nous voyons quatre personnages. Deux sont au premier plan ; celui de gauche porte, sur une coiffe, un grand chapeau à bords rabattus ; une panetière pend à son côté. L'autre personnage est une femme. Tous deux tiennent un bâton de la main gauche et font un geste de la main droite. « Ils se

1. Le comte D'ARMANCOURT, *Notes héraldiques et généalogiques*, n° 66.

2. Baie CXXX.

3. Autour du disque règne une inscription qui ne présente aucun sens : IHOISIAINVSCESOAAO. On ne peut supposer chez l'artiste l'intention d'imiter le sceau du chapitre, qui, à cette époque, représentait la sainte Vierge, avec l'inscription « Sigillum capituli sanctae Mariae carnotensis ». Le contre-sceau représentait l'Annonciation ; on y lisait : « Ave Maria... benedicta ».

4. Cf. *Cartulaire de N.-D. de Chartres*, II, p. 24, note ; III, pp. 44 et 45.

5. Cf. L. et R. MERLET, *Dignitaires de l'Église Notre-Dame de Chartres*, p. 105 ; A. CLERVAL, *Les Ecoles de Chartres au moyen âge*, p. 328. Il faut remarquer que les mots « Ille etiam dedit fenestram vitream in choro, circa stallum cancellarii, in qua ipse depictus conspicitur », ajoutés à sa notice nécrologique (*Cartulaire de N.-D. de Chartres*, III, p. 52), ne se trouvent que dans le manuscrit du chanoine Patin (Bib. Nat. suppl. lat. 31) de la fin du XVII^e^ siècle, et n'appartiennent pas au texte officiel du nécrologe qui, nous l'avons vu, cessa, après l'incendie de 1194, de mentionner les donations de vitraux. Le renseignement inséré par le chanoine Patin dans sa compilation n'a sans doute pas d'autre source que l'inscription elle-même du vitrail.

frappent dans la main, dit l'abbé Bulteau, pour établir une gageure » ; il n'y a là sans doute qu'un effet de la perspective sommaire observée par le dessinateur. Derrière ces deux personnages, et en partie cachés par eux, on en voit deux autres. L'un, à droite, est peu visible ; l'autre semble montrer du geste un objet situé vers la gauche, en dehors du champ du tableau.

Pintard a cru voir, dans la scène qui occupe le haut du vitrail, « un homme ou un pellerin assis tenant un Bourdon, auquel semble parler S^t^ Jacques ou un autre Pellerin appuyé sur son baston ». Nous croyons que le personnage assis est une femme. Quant à l'autre, un vieillard à la chevelure et à la barbe blanche, il porte la panetière coquillagée. Les imagiers de la fin du moyen âge ont souvent donné à saint Jacques le bourdon et les coquillages ; c'est ce qui a fait supposer à Pintard que le vieillard était l'apôtre lui-même ; mais, comme il n'est pas nimbé, c'est une supposition inadmissible. Les deux pèlerins, dit l'abbé Bulteau, « se racontent peut-être les nombreux miracles arrivés à Chartres dans les premières années du XIII^e^ siècle ». Le sujet de leur conversation n'est-il pas plutôt le pèlerinage de Compostelle ? Il est possible en effet que nous soyons en présence d'un souvenir de pèlerinage. « N'est-ce pas là le vitrail d'une confrérie..., dont Robert de Bérou aurait été le doyen[1] ? »

La bordure primitive du vitrail a disparu en 1757[2] ; celle qui existe actuellement date de 1920 ; elle a été faite lorsque la verrière a été restaurée. Ce travail a été exécuté par M. Lorin. L'ancienne bordure est reproduite plus ou moins fidèlement dans un dessin de la collection de R. de Gaignières[3].

CXXXIV

LA VIERGE ET L'ENFANT JÉSUS

(Planches en noir CCXXXIX et CCXLI.)

Un écu figure dans la partie inférieure de cette verrière. Il est d'azur, semé de croix d'or à deux barbeaux adossés d'or brochant sur le tout (Bar) ; parti de gueules à cinq annelets d'or posés en sautoir (Loupy)[4].

Les armoiries de la maison des comtes et ducs de Bar, à laquelle appartenait l'évêque de Chartres Regnault de Mouçon (1183-1217), ont été reconnues par tous nos archéologues chartrains ; celles de la maison de Loupy, autre famille lorraine, l'ont été par R. de Gaignières, dont l'opinion a été adoptée depuis par le comte d'Armancourt, qui en

1. E. Mâle, *Art religieux du XIII^e^ siècle*, p. 382.
2. Cf. p. 58.
3. Bouchot, *Inventaire*, n° 3547 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 73.
4. Cf. le comte d'Armancourt, *Notes héraldiques et généalogiques*, n° 15. A la suite de Pintard, tous ceux qui ont décrit ces armoiries ont parlé de croix « recroisetées » ; ce mot est de trop. Il ne se trouve pas, d'ailleurs, dans l'armorial de Gilles le Bouvier, dit Berry (XV^e^ siècle), publié par Vallet de Viriville (n° 846).

a trouvé la confirmation dans un armorial du XIV^e^ siècle. L'assertion gratuite de M. F. de Mély, suivant lequel le donateur serait « certainement » un frère de l'évêque de Chartres[1], semble donc démentie par les faits : des trois frères de Regnault de Mouçon, deux sont connus sans alliances, et les alliances du troisième ne permettent pas de lui attribuer le blason décrit plus haut[2]. Les généalogies des familles de Bar et surtout de Loupy sont actuellement trop peu connues pour que la personne du donateur puisse être identifiée avec précision ; tout ce qu'on peut dire sans crainte d'erreur, c'est que le vitrail a été offert par un proche parent de Regnault de Mouçon, ce qui permet d'en attribuer avec vraisemblance la commande à une époque antérieure à la mort de cet évêque.

La partie principale de la verrière est occupée par une grande image de la sainte Vierge. Marie, richement vêtue, couronnée, est assise sur un trône ; elle élève un sceptre de la main droite, et tient sur ses genoux l'enfant Jésus qui bénit de la main droite en soulevant un livre de la main gauche. On aperçoit, au-dessus de Marie, le Saint-Esprit, représenté sous la forme d'une colombe au nimbe crucifère.

Le vitrail est remarquable par la noblesse du dessin et la richesse du coloris ; l'image de la Vierge, assez semblable à celle qui se trouve au sommet de la fenêtre du fond de l'abside[3], est une des plus belles de notre collection. La bordure actuelle date seulement de 1920, époque à laquelle le vitrail a été reposé après avoir été restauré dans les ateliers de M. Lorin. Un dessin de la collection de R. de Gaignières[4] est le seul document qui nous renseigne sur la bordure primitive, détruite en 1757[5].

CXXXV

LE CHRIST BÉNISSANT

(Planche en noir CCXLIII.)

Notre-Seigneur Jésus-Christ est représenté au centre de cette rose. Sa tête couronnée est entourée d'un nimbe crucifère ; il est assis, entre deux chandeliers à trois branches, sur un large trône. Un livre fermé est posé sur son genou gauche ; les lettres *oméga* et *alpha* sont suspendues de part et d'autre de son visage. Il bénit de la main droite, et, de la main gauche, il soutient le globe de l'univers, sur lequel sont encore peintes les lettres *oméga* et *alpha*.

L'univers est figuré par un cercle, divisé, par un diamètre vertical et un diamètre horizontal, en quatre quartiers égaux. Les deux quartiers inférieurs sont bruns ; sur l'un

1. *Etude iconographique*, n° 22.
2. Le comte D'ARMANCOURT, *Notes héraldiques et généalogiques*, n° 15.
3. Baie CXX.
4. BOUCHOT, *Inventaire*, n° 3549; GUIBERT, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 74.
5. Cf. p. 58.

(à gauche) sont tracées des lignes ondulées ; sur l'autre (à droite) sont peints de petits feuillages. Quant aux quartiers supérieurs, l'un (à gauche) est blanc ; l'autre (à droite) est jaune. L'artiste a voulu représenter d'une manière sommaire les quatre éléments : l'eau, la terre, l'air et le feu.

Cette rose, d'un excellent dessin, a été restaurée en 1921 par M. Lorin.

CXXXVI

L'ANNONCIATION, LA NATIVITÉ DE NOTRE-SEIGNEUR, L'ADORATION DES MAGES

(Planches en noir CCXLIV et CCXLV.)

Quatre médaillons elliptiques, se présentant en largeur, et superposés — disposition, soit dit en passant, assez peu heureuse —, renferment les sujets de ce vitrail.

Le médaillon inférieur est occupé par une signature. Nous y voyons l'image d'une dame debout, vêtue d'une robe retenue par une ceinture et d'un manteau fourré de vair, coiffée du touret, et gantée de blanc. Près d'elle figurent les armoiries que nous identifierons en étudiant la verrière voisine ; mais, ici, les éléments de ces armoiries sont disposés d'une manière anormale ; le champ, au lieu d'affecter la forme d'un écu, est délimité par quatre lignes droites formant les côtés d'un parallélogramme ou d'un rectangle déformé par la perspective ; les girons, au nombre de dix seulement, ne convergent pas vers le centre, mais appuient leurs pointes sur le milieu d'un des grands côtés ; le lambel, enfin, est posé verticalement le long de ce même côté.

L'hypothèse d'un remaniement est tout à fait impossible. Il faut chercher une autre raison de la manière insolite dont ces armoiries sont représentées.

Le rapprochement de ce médaillon avec la signature d'une des verrières du chœur, aujourd'hui détruite[1], nous suggère une explication.

Dans la verrière à laquelle nous faisons allusion, on voyait deux fois les armoiries de Guillaume de la Ferté-Ernaud : trois besans d'argent sur champ d'azur. Elles étaient représentées sur son écu, où les besans étaient placés régulièrement, c'est-à-dire « deux et un » ; puis sur une bannière, où les mêmes pièces étaient disposées « en pal », sans doute pour mieux remplir le champ de l'enseigne, dont la forme était celle d'un rectangle plus haut que large.

On n'hésitait donc pas, à l'époque où nos vitraux étaient exécutés, à modifier la disposition normale des pièces d'un blason lorsque le champ affectait une forme autre que

1. Baie CXV ; cf. fig. 61.

celle d'un écu. Nous pouvons donc supposer que les armoiries de la donatrice sont représentées sur une surface qui est censée être celle d'une bannière[1].

Trois scènes évangéliques sont représentées au-dessus de la signature.

La première est celle de l'Annonciation. L'ange Gabriel, dont la pose est la même que dans la verrière du fond de l'abside[2], adresse la parole à Marie, qui est assise. Entre les deux personnages est un vase renfermant une fleur dont il est impossible de préciser la nature, et, derrière la Vierge, s'élève un dattier chargé de fruits, représenté avec une exactitude assez grande. Ce dernier détail s'explique sans doute par l'imitation d'une œuvre d'art d'origine orientale.

Plus haut, le verrier a représenté la naissance du Christ. Conformément à la tradition iconographique, Marie est couchée ; elle lève la main vers l'enfant Jésus qui repose dans la crèche, réchauffé par l'haleine de l'âne et du bœuf. Saint Joseph, nimbé, assis au pied du lit, s'appuie sur une béquille. Une lampe éclaire la scène.

Le médaillon situé au sommet de la fenêtre est consacré à l'Adoration des mages. Ici encore, la composition de la scène est conforme à la formule généralement en usage : le plus âgé des mages offre un vase d'or à l'enfant Jésus, assis sur les genoux de sa mère ; le second mage montre au troisième l'étoile miraculeuse.

La restauration du vitrail a été faite en 1920 par M. Lorin.

CXXXVII

SCÈNES DE L'HISTOIRE DE SAINT EUSTACHE

(Planches en noir CCXLVI et CCXLVII.)

Ce vitrail est le pendant parfait de celui qui vient d'être décrit : il possède la même armature, la même bordure, la même mosaïque, les mêmes encadrements. Il a fait l'objet de la même donation, comme en témoignent les armoiries représentées dans la signature, à laquelle est consacré le médaillon inférieur.

Le donateur est un seigneur revêtu du costume de guerre en usage vers le début du règne de saint Louis. Il monte un cheval couvert d'une housse ; cette pièce d'équipement, qui semble avoir été inventée, ou plutôt importée d'Orient, vers le milieu du premier quart du XIII[e] siècle, n'est représentée sur aucun autre de nos vitraux. Le chevalier tient un écu « gironné d'argent et de gueules de douze pièces, au lambel de cinq pendants d'azur brochant sur le tout[3] » ; les mêmes armoiries figurent deux fois sur la housse du cheval.

1. Ce parallélogramme, ou rectangle déformé par la perspective, ne serait-il pas une forme archaïque de l'écu en losange, que l'on rencontre fréquemment sur les sceaux des dames ?

2. Baie CXX.

3. Le comte D'ARMANCOURT, *Notes héraldiques et généalogiques*, n° 23.

On a émis, au sujet de ce blason, diverses opinions insuffisamment prouvées, ou même manifestement fausses[1]. Les discuter en détail nous entraînerait trop loin ; nous nous contenterons de faire connaître la nôtre, en exposant les preuves sur lesquelles elle s'appuie.

Avec R. de Gaignières, et avec le comte d'Armancourt, nous pensons que le donateur est un seigneur de la maison de Beaumont-sur-Oise.

Dès 1189, les représentants de la branche principale de cette famille avaient des armoiries où figurait un lion[2] ; mais on trouve sur un grand nombre de sceaux des XIII^e^ et XIV^e^ siècles, ayant appartenu à des seigneurs de même nom, un écu gironné de douze pièces, semblable à celui du donateur de la verrière[3]. Ces armoiries sont celles d'une branche cadette de la même famille[4].

Faute de renseignements généalogiques suffisants sur cette branche, nous n'osons identifier le chevalier représenté dans le vitrail. Remarquons seulement que l'écu gironné est brisé d'un lambel à cinq pendants sur les sceaux de Thibault de Beaumont[5] (1264), de Jehan de Beaumont[6] (1271) ; peut-être aussi sur celui de Jean de Beaumont[7] (1251).

Les sujets représentés dans les médaillons qui s'étagent au-dessus de la signature sont empruntés à l'histoire de saint Eustache ; on y voit l'apparition miraculeuse du Christ ; le baptême du saint, en présence de sa femme et de ses deux enfants ; enfin, son refus d'adorer les idoles, malgré les ordres de l'empereur Adrien.

Nous renvoyons, pour l'interprétation de ces tableaux, à notre explication du vitrail légendaire où l'histoire de saint Eustache est traitée tout au long[8]. Nous ferons simplement remarquer que l'œuvre que nous décrivons ici est très inférieure, au point de vue artistique, à celle que nous avons déjà étudiée, et que les deux peintres-verriers se sont conformés, pour la scène de l'apparition, à deux traditions iconographiques différentes : dans la verrière du bas côté nord, Placide voit, entre les bois du cerf, l'image du Crucifix ; ici, comme dans une verrière du chœur aujourd'hui détruite, c'est le buste du Christ qui lui apparaît.

La restauration du vitrail date de 1920 ; elle a été faite par les soins de M. Lorin.

1. Gilbert l'attribue à Jean de Bretagne, fils de Pierre Mauclerc ; F. de Lasteyrie y reconnaît les armoiries de la famille d'Estampes ; E. de Lépinois le rapproche de celui de la famille poitevine Rogres de Champignelles avec lequel l'auteur de l'*Armorial chartrain* l'identifie sans hésiter ; M. de Mély y voit les armoiries de la maison de Beaumont-sur-Rilles. Comme Pintard, Bulteau s'abstient de toute identification.

2. Douët d'Arcq, *Collection de sceaux*, n^os^ 1052, 1054, 1055, 1056 ; cf. Demay, *Le Costume au moyen âge d'après les sceaux*, fig. 234. D'après le P. Anselme (*Histoire généalogique*, VIII, p. 396), ce lion est d'or sur champ d'azur. Les armes de la maison de Beaumont paraissent avoir été modifiées dans la suite.

3. Douët d'Arcq, *Collection de sceaux*, n^os^ 214, 236, 1354, 1355, 1356, 1358, 1360, 1361, 1362, 1363, 1366, 2908, 11790.

4. Douët d'Arcq, *op. cit.*, n^os^ 1368, 7791.

5. Douët d'Arcq, *op. cit.*, n° 1366.

6. Douët d'Arcq, *op. cit.*, n° 1361.

7. Douët d'Arcq, *op. cit.*, n° 236. Nous ne savons si ce personnage est le même que le précédent.

8. Baie LXII ; cf. p. 398.

CXXXVIII

LE CHRIST BÉNISSANT

(Planche en noir CCL.)

Une image du Christ occupe l'ouverture centrale de cette rose. Le Sauveur est assis sur un large siège ; d'un geste symétrique, il élève les deux mains : de la droite, il bénit ; de la gauche, il soutient le monde. Un livre fermé est posé sur son genou gauche. A ses côtés sont représentés le soleil et la lune ; le fond bleu est semé de points blancs qui figurent sans doute les étoiles.

Pintard et F. de Lasteyrie ont vu dans ce tableau « la création du monde » ; nous croyons que leur opinion est fondée, et qu'elle a seulement le défaut d'être exprimée en termes trop peu précis. Nous pensons que le sujet de notre rose est l'œuvre du quatrième jour ; c'est-à-dire la création des astres.

Le Créateur est représenté ici, comme dans les voussures du porche nord, sous les traits de Jésus-Christ. « On remarquera, lisons-nous dans la *Monographie* de la cathédrale, qu'en sculptant les tableaux de la Création, les artistes chartrains ont représenté Dieu sous la forme humaine treize fois différentes, et que ce n'est pas Dieu le Père, mais Dieu le Fils... L'artiste, ou plutôt le théologien qui dirigeait le travail, connaissait ce début de l'Évangile de saint Jean : « Au commencement était le Verbe ; et le Verbe était avec Dieu et le Verbe était Dieu. Toutes les choses ont été faites par lui ; et rien de ce qui a été fait n'a été fait sans lui [1]. »

Le soleil et la lune sont figurés ici comme dans la scène du porche nord représentant la création des astres, avec cette seule différence que le sculpteur a confié à des anges l'office de les supporter. Dans cette scène, dit encore le continuateur de la *Monographie*, « Dieu assis tient dans ses mains divines un disque lumineux. Est-ce pour indiquer qu'indépendamment des grands luminaires qui éclairent le monde, Dieu reste la source de toute lumière : *Ego sum lux mundi, Erat lux vera* [2] ? »

Nous pensons que ce symbolisme, beaucoup trop subtil, n'a jamais existé que dans l'imagination de l'auteur que nous venons de citer. Comment peut-on affirmer que le disque en question, qui n'est qu'un cercle de pierre, est « lumineux » ? Nous avons pu voir de près et même toucher la sculpture du porche : un léger relief à la partie inférieure du disque en divise la surface en deux zones superposées, dont l'une doit figurer le sol, et l'autre, l'atmosphère.

1. *Monographie*, II, p. 204.

2. *Ibid.*, p. 206. Dans sa *Description*, l'abbé Bulteau prend cet objet pour la lune, déjà représentée, et s'étonne, avec raison, d'en trouver deux images dans la même scène.

Nous avons dans notre vitrail quelque chose d'approchant. Bien que les détails diffèrent, l'idée est évidemment la même. Au bas du disque soutenu par le Créateur, des lignes ondulées et festonnées représentent probablement la mer ; la zone située plus haut, qui correspond à peu près à ce que les héraldistes appellent une « terrasse », figure la terre ; c'est sans doute pour montrer que la terre est la partie habitable du globe que le verrier a posé sur le sol une sorte de petit château. Enfin, le reste du disque, en verre incolore, correspond à l'air.

Cette rose a fait partie de la même donation que les deux lancettes qu'elle surmonte ; on y voit en effet, dans les huit plus petites ouvertures du pourtour, les armoiries déjà décrites : gironnées d'argent et de gueules — ici de dix pièces seulement, peut-être en raison du manque d'espace —, au lambel à cinq pendants d'azur.

Ainsi que les deux verrières qui garnissent les baies voisines, la rose qui vient d'être étudiée a été restaurée en 1920, par M. Lorin.

CXXXIX-CXL

LES APÔTRES SAINT JUDE ET SAINT PHILIPPE
LES APÔTRES SAINT PHILIPPE ET SAINT ANDRÉ

(Planches en noir CCXLVIII et CCXLIX.)

Nous croyons devoir grouper sous un même numéro la description de ces deux verrières ; il s'agit, en effet, non de deux œuvres différentes, mais de deux « tirages » d'un même original. Abstraction faite de quelques différences minimes, les couleurs elles-mêmes sont identiques de part et d'autre. Ces verrières, ainsi que celles qui occupent les baies de la dernière travée du transept, du même côté, présentent des caractères spéciaux que nous avons signalés ailleurs[1].

Le donateur, qui n'est désigné par aucune inscription, est un prêtre revêtu d'ornements sacerdotaux ; il est en prière devant un autel sur lequel est posé un calice.

Les deux grandes figures placées au-dessus de la signature sont celles de personnages nimbés, barbus, revêtus d'une tunique et d'un manteau. Leurs pieds sont nus ; chacun tient un livre ; mais aucun attribut spécial ne les caractérise. Leurs noms, inscrits sous leurs pieds, permettent seuls de les identifier : nous avons, dans la lancette de droite (CXXXIX), saint Jude et saint Philippe — S. ⁝ IVDAS. S. PHILIPVS[2] —, et dans la lancette de gauche (CXL), saint Philippe et saint André — S ⁝ FILIPVS. S ⁝ HA[N]DREAS —.

La restauration de ces deux verrières a eu lieu en 1921 ; le travail a été fait par la maison Lorin.

1. Cf p. 139.

2. Les panneaux où se trouvent ces inscriptions ont été intervertis au moment de la repose ; les deux apôtres ayant échangé leurs noms, et même leurs pieds, saint Jude est aujourd'hui à droite du spectateur et saint Philippe à gauche.

CXLI

UN PRÊTRE DONATEUR

(Planche en noir CCLIII.)

Le sujet de cette rose est tout à fait semblable à celui que nous avons rencontré dans la signature des lancettes précédemment décrites : un prêtre est représenté en prière devant un autel garni de nappes et sur la table duquel un calice est posé. Il est probable qu'il s'agit du même donateur.

Cette rose a été restaurée en 1921 par M. Lorin.

CXLII-CXLIII

LES APÔTRES SAINT JUDE ET SAINT THOMAS
LES APÔTRES SAINT THOMAS ET SAINT BARNABÉ

(Planches en noir CCLI et CCLII.)

Voici encore deux reproductions du carton utilisé pour les deux lancettes précédemment décrites. Le dessin est le même, le coloris seul, identique dans les deux présentes verrières, a été changé.

Les personnages sont, à droite (CXLII), saint Jude et saint Thomas — S:IVDAVS, S:TOMAS —, et, à gauche (CXLIII), saint Thomas et saint Barnabé — S. TOMAS, S. BARИ... —. Il est d'ailleurs possible que les panneaux renfermant les inscriptions aient été intervertis[1].

La tête du donateur, dans la lancette de droite, a été refaite dernièrement. Avant la restauration des deux verrières, exécutée par M. Lorin, en 1921, on voyait là un mauvais raccommodage. Nous avons remarqué, dans cette même fenêtre, des pièces de très grandes dimensions ; certaines ont dû être taillées dans des plateaux qui ne mesuraient pas moins de 0m,25 de rayon. L'un des panneaux porte, gravée au diamant, à l'intérieur, l'inscription : *Guignard 1766.*

1. Pour obtenir une similitude parfaite entre ces deux lancettes, et pour retrouver la disposition du carton unique employé quatre fois, dans cette travée et dans la travée voisine, il faudrait disposer ainsi les panneaux où se trouvent les inscriptions : CXLIII : S:TOMAS (panneau actuellement dans la baie CXLII) ; S. TOMAS — CXLII : S:IVDAVS ; S. BARИ... (panneau actuellement dans la baie CXLIII).

CXLIV

LE CHRIST BÉNISSANT

(Planche en noir CCLIII.)

Le sujet traité ici est exactement le même que celui d'une rose déjà décrite[1] ; nous ne l'étudierons donc pas de nouveau[2]. Nous nous contenterons de faire remarquer que, si le petit château qui s'élève sur la terre, dans le cercle que le Créateur tient de la main gauche, présente quelque analogie, en raison des couleurs employées par le verrier, avec celui qui figure dans les armes de Castille, il ne peut s'agir cependant d'un château héraldique. L'intention du verrier a été évidemment la même dans les deux cas.

Les pétales et les petites ouvertures sont garnis de vitrages qui ne sont guère qu'une marqueterie transparente, sans travail au pinceau. Le verrier, pour cette partie de son ouvrage, a eu recours aux mêmes dessins que pour les parties correspondantes de la rose précédemment décrite.

La verrière a été reposée, après restauration, en 1920, par les soins de M. Lorin.

CXLV

GLORIFICATION DE LA SAINTE VIERGE

(Planche en trichromie IX ; planches en noir CCLIV-CCLVII.)

Comme nous l'avons fait en étudiant les verrières de l'extrémité sud du transept, et pour les mêmes raisons, nous considérons comme une seule unité la rose nord, les lancettes qu'elle surmonte, et les écoinçons ajourés qui l'accompagnent. L'ouvrage de maçonnerie qui sépare ces ouvertures est en réalité un gigantesque remplage de la forme la plus originale et la plus élégante ; et l'œuvre du verrier, comme nous allons voir, présente la même unité que celle de l'architecte.

* * *

Dans la lancette médiane (A), au-dessous de la rose, l'artiste a représenté Marie, encore enfant, portée par sa mère sainte Anne. Celle-ci, debout, somptueusement vêtue, élève de

1. Baie CXXXVIII. 2. Cf. p. 490.

la main droite une tige terminée par trois fleurs blanches ; sur son bras gauche est assise la petite Marie, vêtue d'une longue robe blanche, et voilée de vert.

Au-dessous de ce groupe, de proportions colossales[1], règne l'inscription suivante : SANCTA ANNA. Cette inscription est moderne ; elle en a remplacé une plus ancienne, mais non primitive[2].

Dans notre vitrail, comme dans la statuaire du porche contigu, Marie cède en quelque sorte à sa mère la place principale. D'où vient cette importance donnée à une sainte dont le culte était encore peu répandu en Occident ? De ce fait, sans nul doute, ainsi que l'a pensé M. É. Mâle[3], que l'Église de Chartres possédait depuis les premières années du XIII[e] siècle le chef de sainte Anne, acquis à Constantinople par le comte Louis, et présenté à la cathédrale, en son absence, par la comtesse Catherine[4]. C'est évidemment à cause de cette relique que, dès cette époque, l'Église de Chartres honorait sainte Anne d'un culte liturgique[5].

Au bas de la lancette est un magnifique écu aux armes de France : d'azur, au semis de fleurs de lis sans nombre.

A gauche (B) est représenté le roi David, couronné et portant de splendides vêtements. Même sans l'inscription — DAVID —, on reconnaîtrait, à la harpe à dix cordes[6] dont il joue, l'auteur inspiré des psaumes, « egregius psaltes Israël ». L'artiste a donné au saint roi les traits d'un vieillard aux cheveux blancs.

La partie inférieure du vitrail représente Saül se perçant de son épée, après le désastre de Gelboé, pour échapper aux mains des Philistins[7]. On lit : SAVL.

De l'autre côté de la grande figure de sainte Anne (D) nous voyons le roi Salomon. On lit son nom — SALOMON — au bas de son image. Une couronne et un sceptre sont les insignes de sa dignité. Ses mains sont gantées de blanc. C'est un homme jeune encore, imberbe, aux longs cheveux retombant de chaque côté du visage, selon la mode suivie, jusqu'à la fin du moyen âge, par nos rois de la troisième race[8].

Plus bas, dans la même fenêtre, on aperçoit un roi agenouillé devant deux veaux d'or : on lit IHEROBOA[M]. Jéroboam est le premier roi d'Israël après le démembrement du royaume de Salomon ; les deux idoles sont les deux veaux d'or qu'il avait fait ériger, à Dan et à Béthel, pour détourner ses sujets d'aller sacrifier à Jérusalem[9].

1. La figure de sainte Anne est plus haute que celle des personnages représentés dans les lancettes voisines ; cette différence est proportionnée à celle qui existe entre la largeur de la lancette centrale et celle des lancettes latérales (0[m],10).

2. La planche de la *Monographie de la cathédrale de Chartres* où la verrière est reproduite ne nous renseigne pas sur cette inscription : Paul Durand y a rétabli ce qu'il supposait l'état primitif. L'inscription disparue était, dit F. de Lasteyrie, « en caractères gothiques allongés » ; elle consistait, dit le même auteur, dans les mots *Sancta Anna*. Pintard et Paul Durand ont lu : *Ave mater Anna*, ce qui est le début d'un verset alléluiatique de la liturgie des frères-mineurs. Il existe des croquis de l'inscription, par Paul Durand, dans le manuscrit 1763 (fol. 21, 22 v°, 23) ; on n'y distinguait plus, semble-t-il, que les lettres ꝯ anna.

3. *Art religieux du XIII[e] siècle*, p. 372.

4. *Cartulaire de N.-D. de Chartres*, II, pp. 89 et 178.

5. Tous nos manuscrits liturgiques l'attestent ; il nous suffira de citer l'ordinaire de la cathédrale, rédigé vers le second quart du XIII[e] siècle (ms. 1058, p. 267).

6. Psaumes XXXII, 2 ; XCI, 4 ; CXLIII, 9.

7. I Rois, XXXI, 4 ; I Paralipomènes, X, 4.

8. On a voulu voir dans cette figure de Salomon un portrait de saint Louis ; c'est une supposition purement gratuite.

9. III Rois, XII, 28-29.

Passons maintenant aux deux lancettes extrêmes. A gauche (C), la partie supérieure du vitrail représente Melchisédech, « prêtre du Dieu Très-Haut », qui offrit le pain et le vin, symboles lointains de l'eucharistie[1]. Notre verrier lui a donné une aube à bordure colorée et un manteau de couleur sombre. Pour coiffure, il a une sorte de tiare conique combinée avec une couronne royale. Son sacerdoce est exprimé au moyen des mêmes attributs que dans la statuaire du porche nord : d'une main, il balance un encensoir ; de l'autre, il tient un calice supportant un pain rond sur lequel, pour accuser le symbole eucharistique, l'auteur du vitrail a tracé, en caractères d'ailleurs peu visibles, le monogramme IHS. On lit au bas de la figure : MELCHISEDEC.

Le petit tableau qui occupe la partie inférieure de la baie représente Nabuchodonosor, agenouillé et les mains jointes, devant une idole couronnée[2]. Contrairement à l'opinion de l'abbé Bulteau et de Paul Durand, nous ne pensons pas que le peintre-verrier ait entendu représenter la statue, d'or, d'argent, de fer et d'argile, que le roi de Babylone vit en songe[3] ; jusqu'à preuve du contraire, nous croyons qu'il s'agit de celle qui fut dressée dans la plaine de Dura[4] et que les trois jeunes Hébreux refusèrent d'adorer. Le roi est désigné par l'inscription NABVCHODONOSO[R], placée au-dessus de l'encadrement[5].

A l'autre extrémité (E), nous avons une image d'Aaron. Il est barbu ; son visage est basané au point de ressembler à celui d'un nègre. Pour dessiner son costume, l'artiste s'est inspiré, sans le suivre servilement, du texte de l'Exode. Le premier représentant du sacerdoce mosaïque est vêtu d'une tunique blanche ; par-dessus, il porte une sorte de dalmatique bordée de grelots. Sur sa poitrine, on voit le rational orné de pierres précieuses. Une autre pierre, fort grosse, est placée sur son épaule gauche, la seule visible : c'est un des deux cachets d'onyx, portant les noms des tribus, qui étaient attachés aux épaulettes de l'éphod. Un bonnet conique complète cet habillement. D'une main, Aaron tient le livre de la loi ; de l'autre, sa verge verdoyante. On lit : AARON.

La partie inférieure de la verrière représente un cavalier tombant, la tête la première, de son cheval qui s'abat. C'est Pharaon — FARAON — précipité dans la mer Rouge.

Les quatre grands personnages qui accompagnent Marie portée dans les bras de sa mère, c'est-à-dire David, Salomon, Melchisédech et Aaron, ont été choisis parmi les plus illustres personnages bibliques ; ils représentent l'Ancien Testament rendant hommage à la Mère de Dieu. Nous avons là un ensemble comparable à celui que présentent les verrières

1. Genèse, XIV, 17-20.

2. Avant la restauration, la tête de l'idole était vue de face. L'inscription, sans *h*, possédait la lettre finale. Voir, sur ces détails, les croquis de Paul Durand, dans le manuscrit 1763, fol. 19 et 20 v°.

3. Daniel, II, 31-36.

4. Daniel, III.

5. Le songe de Nabuchodonosor aurait pu être rappelé dans un ensemble consacré à la sainte Vierge, puisque la pierre qui, dans la suite du récit, se détache de la montagne « sans main », c'est-à-dire sans intervention humaine, et brise la statue, a été considérée comme une figure de Jésus-Christ, enfanté virginalement par Marie. Mais, dans ce cas, on s'attendrait à trouver dans les autres lancettes des sujets analogues, tels que le buisson ardent ou la toison de Gédéon. Si la statue était bien celle du songe, Nabuchodonosor aurait été probablement représenté endormi, et non en adoration. Enfin, les couleurs de l'idole (tête, avant-bras et ventre blancs, poitrine et bras jaunes, cuisses brunes, jambes et pieds verts) ne correspondent pas aux matières indiquées. Les idoles, d'ailleurs, sont souvent polychromes dans l'art du XIII^e^ siècle.

de l'abside, et à celui qui a été conçu par l'ordonnateur du porche nord. Si le nombre des fenêtres eût été plus grand, l'artiste eût sans doute introduit dans le cortège de Marie Abraham, Moïse ou quelques prophètes. Ne pouvant représenter que quatre personnages, il a probablement choisi David et Salomon comme types de la royauté du Messie, Melchisédech et Aaron comme types de son sacerdoce ; il n'a pas manqué de mettre entre les mains d'Aaron la verge verdoyante[1] où toute la tradition a vu un symbole de la virginité de Marie[2].

Quel est, maintenant, le sens des quatre scènes représentées au bas des lancettes ? Bien qu'analogues, pour la place qu'elles occupent, aux supports des statues de nos porches, elles ne sont pas, comme eux, en rapport historique constant avec le personnage qui les surmonte. Si ce rapport existe, par exemple, entre David et Saül, on ne peut le constater entre Melchisédech et Nabuchodonosor.

D'après Paul Durand, nous aurions ici l'illustration d'une sorte de psychomachie. Pour lui, David est la force, le courage et la confiance en Dieu, et Saül le désespoir ; Salomon personnifie la sagesse, et Jéroboam la folie ; Melchisédech et Nabuchodonosor représentent respectivement la foi et l'idolâtrie ; Aaron et Pharaon, l'humilité et l'orgueil.

Nous ne pouvons discuter ici à fond cette opinion. Nous croyons que, tout en présentant quelques apparences de vraisemblance, elle s'appuie sur des rapprochements un peu forcés. Aussi, tant qu'une explication plus plausible n'aura pas été proposée, nous nous en tiendrons à une interprétation plus simple : sous les illustres personnages qui entourent Marie, de petites scènes rappellent le souvenir de ceux qui furent leurs contradicteurs, leurs antithèses vivantes. Telle est également la manière de voir de M. L. Bréhier qui reconnaît dans nos quatre tableaux « les idolâtres et les insensés[3] ».

Les cinq lancettes que nous venons de décrire ont été restaurées en 1886, par M. Bonnot.

* * *

Dans la rose (fig. 65), nous voyons Marie, sanctifiée par le Saint-Esprit, honorée par les anges, entourée des rois de Juda, ses ancêtres, et des prophètes qui ont annoncé l'avènement de son Fils.

Le médaillon central (1) renferme l'image de la Mère de Dieu. Marie est assise sur un

1. Nombres, XVII.

2. Les textes abondent ; il nous suffira de renvoyer à la *Glose ordinaire* (Anvers, 1634), I, col. 1291. Le même symbolisme est plusieurs fois exprimé dans les séquences d'Adam de Saint-Victor, où l'on trouve, sous une forme poétique, le résumé de l'interprétation de la Bible reçue au moyen âge :

Frondem, florem, nucem sicca
Virga profert, et pudica
Virgo Dei Filium.

(*Splendor Patris.*)

Radix virgam, virga florem,
Virgo profert Salvatorem,
Sicut Lex praecinuit

(*In excelsis canitur.*)

Voir aussi la séquence *In natale Salvatoris.*

3. *L'Art chrétien*, p. 289. Voir, sur ce point, notre article sur *La Rose nord de la cathédrale de Chartres*, dans *La Voix de N.-D. de Chartres*, numéro de juillet 1913, p. 159.

trône ; elle est couronnée et tient un sceptre terminé par une fleur de lis. La présence de l'enfant Jésus, qu'elle porte sur ses genoux, rappelle sa maternité divine ; le Sauveur tient un globe — *mundum pugillo continens* — ; il élève la main droite pour bénir.

Dans le premier tour de médaillons se trouvent diverses figures qui accompagnent celles de Marie. Quatre colombes divines, dont la tête est entourée du nimbe crucifère, symbolisent les grâces dont elle fut l'objet de la part du Saint-Esprit (2-5)[1]. Deux anges agenouillés balancent des encensoirs (6, 7) ; deux autres tiennent des chandeliers (8, 9). Dans les quatre dernières ouvertures du même tour (10-13) sont représentés quatre autres esprits célestes. Vêtus seulement, comme les chérubins de l'abside, de leurs six ailes et d'une sorte de cravate nouée autour de leur cou, ils ont les pieds posés sur une roue. A ce dernier caractère, on reconnaît qu'ils appartiennent au chœur des Trônes[2].

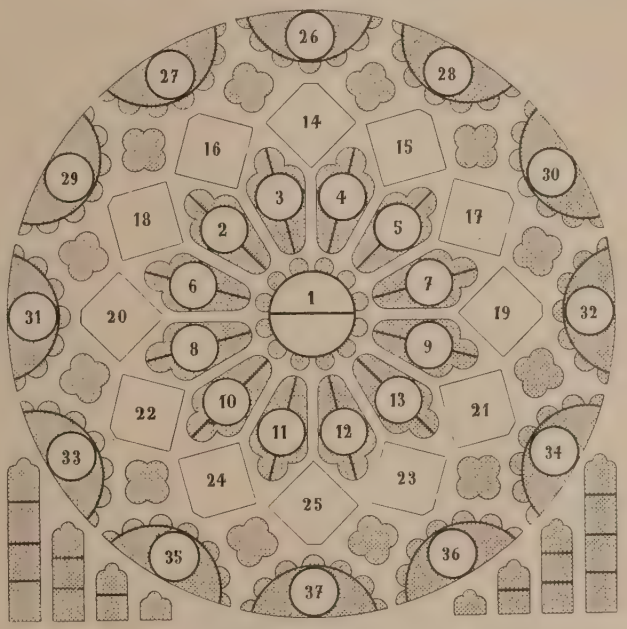


Fig. 65. — Baie CXLV, partie supérieure (rose septentrionale ; la Vierge, les rois de Juda, les petits prophètes).

Dans le tour suivant, formé de douze médaillons carrés, on voit les douze rois de Juda, de David à Manassé, ancêtres du Messie selon la chair. Ornés des insignes de la royauté, ils tournent leurs regards vers la Vierge[3], et la plupart la désignent du geste. L'ordre adopté n'est ni arbitraire, ni conventionnel, comme l'a prétendu Paul Durand ; c'est l'ordre chronologique. Le verrier a placé David au sommet (14) ; Salomon à la gauche de David (15), Roboam du côté opposé (16) ; puis il a disposé les autres rois en descendant et en passant toujours de gauche à droite et de droite

1. C'est sans doute faute de place qu'il n'y a que quatre colombes ; on s'attendrait à en voir sept. Les colombes des ouvertures 3 et 4 ont été faites d'après le même carton ; il en est de même de celles des ouvertures 2 et 5 ; l'une de ces deux dernières est posée le côté peint en dehors.

2. Le P. Cahier, *Caractéristiques, Roue* (figure). Les quatre figures reproduisent un même carton.

3. Un seul fait exception, Joram, sur le diamètre horizontal, à gauche du spectateur. Le panneau où il est représenté, réparé une première fois par M. Bonnot en 1886, a été en partie jeté à terre par le vent, le 12 janvier 1899. M. Gaudin, chargé de le restaurer, en a refait à neuf la partie supérieure. Joram, comme les autres rois, avait autrefois le visage tourné vers le centre de la rose. Ce détail est attesté par deux croquis de Paul Durand (ms. 1763, fol. 16 et 18).

à gauche, jusqu'au dernier, Manassé, qui occupe le médaillon inférieur (25). Toutes ces figures, d'une belle exécution, sont, en général, bien conservées. Voici la transcription des noms qui les accompagnent :

DAVID (14) — SALOMON (15) — ROBOAM (16) — ABIA (17) — ASA (18) — IOSAPHT (19) — IORAM (20) — OZIAS (21) — IOATAM (22) — ACAZ (23) — EZECHIAS (24) — MAHASES (25).

Le tour de médaillons qui suit celui que nous venons de décrire comprend douze petites ouvertures munies de vitrages aux armes de France. Enfin, dans chacune des douze baies du tour le plus éloigné du centre, un panneau circulaire se détache sur un fond de mosaïque. Ces douze panneaux renferment les images des douze petits prophètes. Ils sont debout, vêtus d'une tunique et d'un manteau, chaussés, coiffés du bonnet juif. Chacun d'eux tient en main un *volumen* déroulé. Il faut lire leurs noms, comme ceux des rois, de haut en bas, de droite à gauche et de gauche à droite alternativement. On arrive ainsi à la liste suivante, qui correspond à l'ordre de la Vulgate :

OSEAS (26) — IOHEL (27) — AMOS (28) — ABDIAS (29) — IONAS (30) — MICHEAS (31) — NAVM (32) — ABBACVC (33) — SEPHONIAS[1] (34) — AGEVS (35) — ZACARIAS (36) — MALACIAS (37).

Les écoinçons de la rose, au-dessus de la rangée des lancettes, sont ajourés de huit ouvertures inégales. Les vitrages qui les garnissent représentent, alternativement, les éléments du blason de France et de celui de Castille : quatre d'entre eux sont décorés de fleurs de lis d'or sur champ d'azur, et les quatre autres de châteaux d'or sur champ de gueules. Rien n'est plus brillant ni plus harmonieux que cette combinaison de lignes et de couleurs.

En raison du voisinage des armes de France avec celles de Castille, il faut attribuer la commande des verrières que nous étudions à la période pendant laquelle Blanche de Castille fut reine, puis régente. Elles datent donc, soit du règne de Louis VIII (1223-1226), soit de la minorité de saint Louis (1226-1236). Il est probable qu'on peut réduire encore cet espace de temps assez court. Si nos vitraux avaient été offerts après le mariage de saint Louis (1234), les armes de la famille de la reine Marguerite de Provence n'y auraient-elles pas figuré plutôt que celles de la maison de Castille ?

On ne s'éloignera donc pas beaucoup de la vérité en assignant aux verrières de la claire-voie septentrionale une date très voisine de 1230. Elles sont à peu près contemporaines de celles qui leur correspondent du côté du midi, et sortent vraisemblablement du même atelier. Si elles leur sont postérieures, ce qui est probable, ce ne peut être que de quelques années.

Mentionnons, pour ne rien omettre, les petites ouvertures, garnies de verres colorés, qui accompagnent les cinq lancettes, à la hauteur de leurs pointes. Insignifiantes en elles-mêmes, elles contribuent beaucoup à la légèreté de l'ensemble.

1. L'abbé Bulteau (*Description*, p. 193) et Paul Durand (ms. 1763, fol. 18) ont lu autrefois : *Sepanias*.

Les vitraux que nous venons d'étudier (rose et écoinçons) ont été restaurés dans les ateliers de la maison Lorin. Le travail était terminé en 1911 ; mais c'est seulement en février 1913, après l'enlèvement d'un plancher établi à la hauteur du triforium pour la restauration de cette partie de l'édifice, que la grande rose réapparut aux yeux du public, après une éclipse de plus de trois ans.

CXLVI-CXLVII-CXLVIII

GRISAILLES

(Planches en noir CCLVIII et CCLXI.)

Ces trois baies — deux lancettes et une rose — sont garnies de grisailles du XIII[e] siècle, rehaussées très discrètement de quelques touches de couleur. Le dessin de ces grisailles, différent dans chaque baie, est d'un très bon style.

Les deux lancettes possèdent des bordures très simples, dont les éléments, fleurs de lis et petits châteaux, sont empruntés aux armoiries des maisons royales de France et de Castille. Ces motifs héraldiques ont été fréquemment reproduits, surtout au cours de la deuxième moitié du XIII[e] siècle, sans intention spéciale, et en raison seulement de leur valeur décorative. Tel n'est pas le cas ici, croyons-nous. Puisque la grande rose septentrionale est un don de la maison de France, il est probable que nos grisailles, qui en sont voisines, et probablement contemporaines, ont fait partie de la même donation[1].

La restauration des trois grisailles est l'œuvre de M. Gaudin ; elle a été exécutée en 1912.

CXLIX

HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE, I
(ANNONCE DE SA NAISSANCE A JOACHIM ET A ANNE ; JOACHIM ET ANNE SE RENCONTRENT A LA PORTE DORÉE)

(Planche en noir CCLIX.)

Le vitrail du XIII[e] siècle qui garnissait cette baie a été supprimé en 1791 ; seule, la bordure a échappé, en majeure partie, au vandalisme de l'architecte Morin[2]. Les sujets actuels sont modernes ; ils ont été exécutés par Coffetier en 1880.

1. Cf. p. 143.

2. Cf. p. 65. Le bas de la bordure est moderne.

Il était facile de retrouver la disposition des médaillons, ainsi que le dessin et le coloris de la mosaïque et des encadrements : il n'y avait qu'à prendre modèle sur le vitrail de la fenêtre voisine, qui possède la même armature, la même bordure, et qui, ayant été offert par le même donateur, continue l'illustration de la même histoire ; quant aux sujets, l'artiste moderne les a restitués d'après les renseignements contenus dans le manuscrit de Pintard.

Fig. 66. — Partie inférieure du vitrail (détruit) occupant autrefois la baie CXLIX. (Extrait de la collection des *Dessins* de Roger de Gaignières, Catala frères éditeurs.)

Voici comment la signature est décrite dans ce document : « Une femme à genoux comme la précédente [il s'agit de la comtesse Mahaut dont il sera question plus loin] devant une croix, sur sa veste sont les précédentes armes [les armes du comte de Boulogne[1]], écrit Jehenne. »

Confiant dans la valeur de ce renseignement, le dessinateur de Coffetier a reproduit la signature de l'autre lancette inscrite sous le même formeret, en substituant seulement l'inscription JEHENNE à l'inscription MAHAVT.

Il est regrettable que personne n'ait signalé à l'auteur du carton le dessin de la collection de R. de Gaignières[2] (fig. 66) reproduisant le sujet qu'il était chargé de restituer. Ce dessin, en effet, complète et corrige la description de Pintard. On y voit la fille de Philippe et de Mahaut — IEHENNE —; mais ce n'est pas la femme adulte représentée dans le vitrail moderne ; c'est une toute jeune enfant, à la chevelure tombant sur les épaules[3]. Nous pouvons, à l'aide de cette particularité, dater, à quelques années près, la série de verrières que nous étudions[4].

1. Voir notre notice sur le vitrail de la baie CLII.

2. Bouchot, *Inventaire*, n° 91 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 54.

3. On remarquera aussi que, contrairement à ce que dit Pintard, les vêtements de l'enfant ne sont pas armoriés ; c'est sur un écu, suspendu derrière elle, que se voient les armoiries de sa famille.

4. Voir la notice sur le vitrail de la baie LII.

Pintard décrit ainsi le premier des deux sujets légendaires : « S^t^ Joachim et S^te^ Anne auxquels deux anges parlent, à leurs pieds sont des moutons. » Comme les parents de Marie, d'après les textes illustrés par les artistes du moyen âge [1], ont été avertis séparément de la future naissance de leur fille, il y avait, en réalité, deux scènes juxtaposées dans le même médaillon. Le peintre-verrier moderne a réalisé cette conception en s'inspirant d'un sujet d'une des verrières voisines [2].

D'après Pintard, le tableau supérieur aurait répondu à ce signalement : « S^t^ Joseph et la Vierge, une tour entr'eux. » L'abbé Bulteau a reconnu qu'il s'agissait en réalité de la rencontre de Joachim et d'Anne à la Porte-Dorée, et son opinion a été suivie par l'artiste moderne.

CL

HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE, II (L'ANNONCIATION ET LA VISITATION)

(Planche en noir CCLX.)

La comtesse Mahaut, femme de Philippe de Boulogne [3], est représentée dans la signature de cette verrière. Vêtue d'un surcot aux armes de son mari, elle est à genoux devant un autel. Elle est désignée par l'inscription MAHAVT.

Le médaillon situé plus haut représente l'Annonciation. Les deux personnages sont debout ; un fauteuil est l'unique accessoire de la scène. Le Saint-Esprit est figuré par une colombe qui semble parler à l'oreille de Marie.

Le dernier tableau est consacré à la Visitation. Entre deux arbres, qui situent la scène en plein air, les deux cousines s'abordent en tendant les bras l'une vers l'autre.

La restauration du vitrail date de 1880 ; elle a été faite par Coffetier.

CLI

SAINTE ANNE

(Planche en noir CCLXI.)

Il y avait au centre de cette rose, avant 1880, une Vierge en grisaille ; tout le reste de la baie n'était garni que de verre blanc.

1. Cf. p. 224.

2. Baie CLII ; médaillon représentant l'annonce aux bergers. On remarquera que le dessinateur de R. de Gaignières, reproduisant l'ancien sujet, n'y a pas représenté de moutons, et y a fait figurer un enfant. Nous croyons pouvoir, cette fois, donner raison à Pintard contre lui.

3. Voir notre explication du vitrail de la baie CLII.

Cette Vierge, si nous en croyons l'abbé Bulteau, datait du XIVe siècle. F. de Lasteyrie, dans son *Histoire de la peinture sur verre*, n'en précise pas l'époque ; il se contente de dire qu'elle était « très médiocre », et beaucoup plus récente que les vitraux voisins. Le chanoine Brou, dans ses notes, l'attribue au XVIe siècle ; c'est, dit-il, « une très pauvre peinture qui n'est pas à sa place ici ». Il est regrettable que cette image ait disparu : médiocre ou remarquable, elle appartenait à la cathédrale, où elle aurait dû rester, et où il aurait été très facile de lui trouver une place.

Pintard a vu, à la place occupée plus tard par cette Vierge, le portrait équestre de Philippe de Boulogne que nous retrouverons dans la rose suivante[1]. Ce portrait paraît donc avoir été déplacé au cours du XVIIIe siècle ; mais nous n'osons préciser davantage la date de ce changement.

Aujourd'hui, la rose est entièrement garnie de panneaux modernes. Le milieu en est occupé par une image de sainte Anne, assise, ayant en main un sceptre fleuri, et tenant la petite Marie assise sur son genou gauche. Cette œuvre, pastiche très réussi du style du XIIIe siècle, a été exécutée en 1880 dans les ateliers de M. Coffetier.

CLII

HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE, III
(L'ANNONCE DE LA NATIVITÉ, LA PRÉSENTATION DE JÉSUS AU TEMPLE)

(Planche en noir CCLXII.)

Un portrait de donateur occupe, au bas de cette verrière, un médaillon ayant la forme d'un cercle imparfait. C'est un homme à genoux, revêtu d'un surcot à ses armoiries, semées de fleurs de lis d'or sur champ d'azur, et brisées d'un lambel de gueules à cinq pendants[2]. Il se tient à genoux devant un autel sur lequel est posée une croix, aux bras de laquelle pendent deux objets que Pintard pense être des reliquaires[3]. Une inscription permet d'identifier le personnage avec certitude ; on lit en effet sur la partie gauche du médaillon : PH : CONTEDEBOLONE. C'est donc Philippe, dit Hurepel, fils de Philippe Auguste et d'Agnès de Méranie, comte de Mortain et de Clermont-en-Beauvoisis, comte de Boulogne par son mariage avec Mahaut de Dammartin. Nous avons déjà signalé, dans les verrières précédemment étudiées, un portrait de son épouse, et un autre de sa fille Jeanne, qui paraît âgée de cinq ou six ans au moins. Comme Philippe, né en 1200, se maria en 1216,

1. Baie CLIV. Le témoignage de Pintard, dont on pourrait suspecter l'exactitude, est confirmé par celui de deux dessins de la collection de R. de Gaignières (Bouchot, *Inventaire*, nos 89 et 3545 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 45 et 52).

2. On pourrait hésiter à préciser le nombre des pendants si les mêmes armoiries n'étaient représentées plus clairement dans les verrières voisines (baies CLIII et CLIV).

3. Cf. p. 442.

et mourut en 1233[1], la date du présent vitrail et de ceux qui font partie de la même suite peut être déterminée avec une précision assez grande. La commande ne peut guère avoir été faite avant 1225, et elle n'est certainement pas postérieure à 1233.

L'histoire commencée dans les deux vitraux précédemment décrits se continue dans celui-ci, où elle occupe deux grands médaillons circulaires.

La Nativité de Notre-Seigneur n'y est rappelée que par la scène concomitante de l'annonce aux bergers. Deux anges, dont les bustes émergent des nuages, se penchent vers les bergers pour leur annoncer la bonne nouvelle. Plusieurs moutons broutent l'herbe qui pousse sur le sol ; une chèvre se dresse pour manger les feuilles d'un arbuste.

Voici, plus haut, la présentation de l'enfant Jésus au temple. Un autel occupe le milieu de la composition ; Marie a déposé sur cet autel le divin enfant que le vieillard Siméon s'apprête à saisir de ses mains voilées. On aperçoit, à gauche, une quatrième figure ; nous ne savons si l'artiste a entendu représenter la prophétesse Anne, ou une personne portant les deux tourterelles dont l'offrande était exigée par la loi mosaïque.

Dans un médaillon incomplet placé à la pointe du vitrail, deux anges thuriféraires apparaissent au milieu des nuages pour rendre hommage à l'enfant Jésus.

La bordure ancienne a disparu en 1769[2] ; celle qu'on voit actuellement a été faite par Coffetier, en 1876, lorsqu'il a restauré le vitrail.

CLIII

HISTOIRE DE LA SAINTE VIERGE, IV
(MORT, ASSOMPTION ET COURONNEMENT DE NOTRE-DAME)

(Planche en noir CCLXIII.)

Un médaillon semi-circulaire, au bas de ce vitrail, renferme les armoiries du donateur, Philippe de Boulogne. Son écu est « d'azur semé de fleurs de lis d'or, au lambel de cinq pendants de gueules[3] » ; ce sont les armes de France avec brisure de cadet.

Trois grands médaillons sont consacrés à la mort, à l'Assomption, et au couronnement de Marie. Nous renvoyons le lecteur, pour plus de détails sur les sujets représentés, à notre description d'un des vitraux légendaires de l'étage inférieur[4].

La mort de Notre-Dame. — Marie vient d'expirer ; les apôtres entourent son lit. Jésus est présent ; il reçoit dans ses bras l'âme de sa mère, représentée par une petite figure nue.

1. Le P. Anselme, *Histoire généalogique*, I, p. 80.

2. Cf. p. 60. L'ancienne bordure est sommairement reproduite dans un dessin de la collection de R. de Gaignières (Bouchot, *Inventaire*, n° 88 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 51).

3. Le comte d'Armancourt, *Notes héraldiques et généalogiques*, n° 42. Cf. Douët d'Arcq, *Collection de sceaux*, n° 1062.

4. Cf. p. 171.

L'Assomption. — La très sainte Vierge est debout au milieu d'une gloire supportée par deux anges ; elle tient une palme.

Le couronnement. — Jésus et Marie sont assis sur un trône ; l'artiste a saisi la scène au moment précis où le Christ vient de mettre sur la tête de sa mère la couronne, sur laquelle sa main est encore posée.

La restauration de la verrière, par Coffetier, en 1876, a comporté le rétablissement d'une bordure colorée, à la place de celle qui avait été supprimée en 1769[1]. Le panneau sur lequel se trouve la plus grande partie de l'écu du donateur avait disparu[2] ; il a été rétabli d'après la description de Pintard.

CLIV

PHILIPPE HUREPEL, COMTE DE BOULOGNE

(Planche en noir CCLXVI.)

Pintard a vu dans cette rose une image de « la S^te^ Vierge », qu'il se borne à signaler sans la décrire ; ce renseignement est confirmé par un dessin de la collection de R. de Gaignières[3]. Il s'agit probablement de la Vierge en grisaille dont nous avons parlé plus haut[4].

On y voit aujourd'hui le portrait équestre de Philippe de Boulogne ; ce portrait, nous l'avons dit, occupait autrefois la rose voisine[5]. Le donateur, dont le visage disparaît sous le heaume fermé des guerriers du XIII^e^ siècle, tient un écu sur lequel figurent ses armoiries, déjà décrites.

Cette figure rappelle celles des cavaliers représentés dans les roses du chœur, mais elle n'est pas d'un aussi bon dessin.

La restauration de cette rose, par Coffetier, date de 1876.

CLV

SCÈNES DE LA VIE DE SAINT MARTIN

(Planche en noir CCLXIV.)

Cette verrière ne possède pas de signature ; mais nous savons, par l'inscription de la rose qui la surmonte, qu'elle a été offerte par des habitants de Tours. Elle renferme deux

1. Cf. p. 60.

2. Il y avait là, dit Bulteau, un « panneau de vitre peinte au XVI^e^ siècle », représentant, d'après le baron de Guilhermy (cf. p. 84, n° 6), « une portion d'un groupe » qui n'avait « rien de caractéristique ». Ce raccommodage datait probablement de 1791 (L 51). Le panneau a probablement été « oublié » dans l'atelier de Coffetier.

3. Bouchot, *Inventaire*, n° 3545 ; Guibert, *Dessins d'archéologie*, II, pl. 45.

4. Cf. p. 501.

5. Baie CLI.

sujets, illustrant un des événements les plus connus de la vie de saint Martin. Malheureusement, elle ne nous est pas parvenue intacte ; plusieurs panneaux, supprimés au XVIII^e siècle[1], ont dû être refaits lors de sa restauration, exécutée par Coffetier, en 1872.

A la partie inférieure, saint Martin, à cheval, rencontre un pauvre qui lui demande l'aumône. Avec son épée, il partage son manteau pour en donner la moitié au mendiant. Le panneau où se trouve la tête du saint est moderne.

Plus haut, on voit Martin endormi. Jésus lui apparaît en songe, revêtu de la moitié de manteau donnée au mendiant. Le Sauveur, porté sur un nuage, est assis. De la main droite, il bénit ; de la gauche, il tient une croix à double croisillon. Un livre est posé sur son genou gauche. Les deux petits panneaux sur lesquels saint Martin est représenté sont modernes[2].

CLVI

UN PERSONNAGE INDÉTERMINÉ. SAINT MARTIN

(Planche en noir CCLXIV.)

Comme celui qui vient d'être décrit, ce vitrail est un don des Tourangeaux. Comme lui également, il a été mutilé au XVIII^e siècle[3], et restauré, par Coffetier, en 1872. On y voit deux grandes figures assises, de proportions semblables.

La figure du bas est celle d'un personnage couronné, tenant un sceptre de la main gauche. Quel est ce personnage ? On a prétendu que l'artiste avait eu l'intention de représenter le démon apparaissant à saint Martin sous les espèces d'un roi[4] ; ou, d'après une autre opinion, l'empereur Valentinien affectant de rester assis en présence de saint Martin[5]. Pour des raisons qu'il serait trop long de développer ici, nous croyons ces deux suppositions également inadmissibles. Il faut d'ailleurs se rappeler que les deux panneaux supérieurs du sujet (tête et poitrine du personnage) sont modernes. Rien ne prouve que le reste de la figure ait appartenu à un roi ou à un empereur. Ce personnage tient, il est vrai, une sorte de bâton rouge dont l'extrémité inférieure seule est ancienne ; le verrier moderne en a fait un sceptre, et, le sceptre appelant la couronne, le personnage en question s'est trouvé promu à la dignité royale. Pintard mentionne seulement « une figure assise donnant la bénédiction ». C'est trop peu pour qu'on puisse proposer une identification probable.

1. Cf. p. 62.

2. Il y avait là, avant la restauration, des débris de grisaille du XIII^e siècle (notes du chanoine Brou). Quant au panneau situé au-dessus (celui où se trouvent les pieds du Christ), il est ancien ; mais, comme il était égaré dans une autre fenêtre, Coffetier s'est donné le mal de le refaire. Retrouvé peu après, il a repris sa place en 1873. Au XVIII^e siècle, on avait divisé en deux, au moyen d'un barreau médian, les surfaces privées de leurs panneaux anciens ; Coffetier a cru devoir laisser en place un de ces barreaux.

3. Cf. p. 62.

4. *La Voix de Notre-Dame de Chartres*, 1872, p. 274.

5. *La Voix de Notre-Dame de Chartres*, 1873, p. 230.

Le haut de la fenêtre est occupé par une grande image de saint Martin, assis, bénissant, et portant les ornements et les insignes archiépiscopaux. On lit : S. MARTINVS. Le bas de la figure (des genoux aux pieds) est moderne[1].

CLVII

LA VIERGE ET DES DONATEURS

(Planche en noir CCLXVI.)

Cette rose représente la sainte Vierge. Marie est assise; elle tient son divin fils sur ses genoux. L'enfant Jésus bénit; de la main gauche, il supporte le globe de l'univers. Comme sa mère, il est couronné.

Aux côtés de ce groupe se tiennent, dans une attitude suppliante, un homme et une femme. Une inscription fait connaître que cette rose et deux autres verrières, évidemment les deux lancettes voisines, ont été données par des « hommes de Tours » :

VIRI:TVRONV̄ DED
ERV̄T:HAS III

Il est possible que cette inscription désigne une ancienne confrérie érigée à Tours en l'honneur de saint Martin[2]. En tout cas, les deux personnages qui figurent aux côtés de la Vierge sont les représentants d'un groupe plus nombreux de donateurs.

CLVIII

LE SACRIFICE D'ABRAHAM. JÉSUS-CHRIST

(Planche en noir CCLXV.)

Un récit biblique, celui du sacrifice d'Abraham, a été illustré dans ce vitrail. Il est probable que le choix du sujet a été dicté par la même raison symbolique qui l'a rendu usuel dans l'iconographie des missels.

Avant la restauration, exécutée par Coffetier, qu'il a subie en 1873, ce vitrail portait la trace du vandalisme du XVIII[e] siècle[3].

1. Comme dans la fenêtre voisine, les espaces privés de leurs anciens panneaux avaient été divisés en deux ; c'est pourquoi Bulteau signale six panneaux de verre blanc.
2. E. Mâle, *Art religieux du XIII[e] siècle*, p. 385.
3. Cf. p. 62. Trois panneaux manquaient ; ils avaient été remplacés, après division des surfaces au moyen de barreaux verticaux encore existants, par quatre panneaux de vitrerie blanche, un panneau provenant de la baie XXXIV (où il a été remis ; cf. p. 297), et un panneau provenant, d'après l'abbé Bulteau, dont l'assertion est

Six panneaux manquants ont été refaits ; l'artiste qui les a dessinés s'est acquitté avec succès de sa tâche ; mais leur coloris contraste désagréablement avec celui des parties anciennes. Ce défaut est surtout sensible dans le bleu violacé du fond, qui ne ressemble nullement au bleu plus léger des autres panneaux.

La surface de la verrière est occupée presque entièrement par la scène du sacrifice d'Abraham. Conformément au récit de la Genèse, Isaac est lié sur un autel. Son père s'apprête à le frapper ; déjà il brandit le glaive ; mais un ange l'empêche de consommer l'acte d'obéissance dont le mérite lui est cependant acquis. On aperçoit, au pied de l'autel, le bélier qui doit être substitué à la victime humaine. La composition est en grande partie moderne, puisqu'elle comprend les six panneaux refaits en 1873 ; il ne reste d'ancien que l'ange, à la partie supérieure, et, au bas, les jambes d'Abraham et d'Isaac, l'autel et le bélier[1].

Le buste du Christ bénissant apparaît, au-dessus d'un nuage, dans le cintre de la baie : de la main gauche, le Sauveur tient un livre ouvert, sur les pages duquel se voient quelques lettres semblant appartenir au mot *Domine*. Les lettres *alpha* et *oméga* sont suspendues de part et d'autre de son visage.

L'artiste a-t-il voulu représenter Jésus-Christ lui-même, victime du sacrifice dont celui d'Abel n'était que la figure ? Son intention n'a-t-elle pas plutôt été de montrer Dieu le Père, sous les traits du Fils, présidant à l'épreuve que subit Abraham ? Nous n'osons trancher la question.

CLIX

LE SACRIFICE D'ABRAHAM. JÉSUS-CHRIST

(Planche en noir CCLXV.)

Le sujet que nous allons décrire est exactement le même que celui du vitrail qui occupe la baie voisine. Cette redite, qui n'est pas la seule, n'a rien d'étonnant lorsqu'on se souvient que le choix des sujets de nos vitraux a été laissé au choix des donateurs, et que, par conséquent, ces sujets n'ont pas été distribués suivant un plan d'ensemble.

A la différence de ce que nous avons vu à côté, la scène biblique ici représentée n'occupe qu'une partie très restreinte de la surface de la verrière. Isaac est à genoux, les

contredite par le chanoine Brou dans ses notes, de la fenêtre de la chapelle Vendôme. Nous ne savons ce qu'est devenu ce dernier panneau.

1. L'inscription S. ABRAHAM est de l'invention de l'artiste moderne ; le titre de saint donné au patriarche a quelque chose d'insolite, ainsi que le nimbe qui entoure sa tête. Dans la photographie, exécutée au cours des travaux de repose, qui a servi à l'établissement de notre planche CCLXV, le panneau situé au-dessus de la tête d'Abraham est mal posé (le haut en bas). La photographie a été recommencée une fois les travaux terminés, mais par suite d'un malentendu, c'est le premier cliché qui a été reproduit. Nous prions nos lecteurs de bien vouloir excuser cette erreur.

mains liées; Abraham brandit son épée, mais un ange arrête son bras. L'artiste n'a pas oublié le bélier qui doit être sacrifié.

Une grande image de Jésus-Christ occupe tout le reste de la fenêtre. Jésus, debout, lève la main droite pour bénir; de la gauche, il tient une croix. Un bandeau tranchant sur le fond, à la hauteur de son cou, marque sans doute la place d'une inscription disparue.

La moitié inférieure de cette figure est moderne. Trois panneaux avaient été remplacés par du verre blanc[1]; le sujet a été complété en 1873, lors de la restauration exécutée par Coffetier, secondé par le dessinateur Steinheil. Cette restitution n'est pas des plus réussies.

CLX

LABOUREURS

(Planche en noir CCLXIX.)

Cette rose représente une scène d'agriculture : on y voit une charrue, attelée de deux chevaux, et trois personnages : l'un d'eux tient les mancherons de l'instrument; un autre guide les chevaux; un troisième se retourne vers le premier comme pour lui adresser la parole. Une sorte de cruche rouge est posée à terre.

Les personnages qui figurent dans le vitrail sont des donateurs. Une inscription, d'une lecture assez malaisée, nous fait connaître le lieu où ils habitaient. On lit en effet sur un bandeau qui longe une des barres de l'armature :

NOVIGE/////MEI DA[N]T HA[N]C VITREA[M].

Il s'agit d'un lieu appelé Nogent. Est-ce Nogent-le-Roi, Nogent-le-Rotrou, Nogent-sur-Eure, Nogent-le-Phaye, Nogent-sous-Coucy... ou quelque autre Nogent? C'est ce qu'il est impossible de savoir; les hypothèses émises sont aussi dénuées de fondement et aussi invérifiables les unes que les autres[2].

La restauration de cette rose a été faite par Coffetier; elle date de 1873.

CLXI

SAINT GEORGES

(Planche en noir CCLXVII.)

L'un des « mégalomartyrs » des Grecs, saint Georges, dont le culte, répandu depuis longtemps en occident, prit un grand développement à l'époque des croisades, est repré-

1. Cf. p. 62. Il y a aujourd'hui cinq panneaux neufs, quatre petits et un grand.

2. Cf. *La Voir de Notre-Dame de Chartres*, 1873, p. 231; 1874, p. 246.

senté deux fois dans ce vitrail. Nous l'y voyons, dans les panneaux inférieurs, subissant le supplice de la roue, et, plus haut, équipé en guerrier.

Voici comment est conçue la scène légendaire. Dépouillé de ses vêtements, le saint est au milieu d'une roue dont les rayons sont des épées qui lui pénètrent dans le corps[1]. Ses pieds sont liés ensemble ; ses bras sont étendus ; ses poignets sont attachés à des liens dont deux bourreaux, tapis dans les coins du tableau, tiennent les extrémités. On ne voit pas bien comment fonctionne la machine ; mais il semble évident qu'elle ne correspond pas aux descriptions qu'en donnent nos manuscrits liturgiques[2].

Une image du saint martyr occupe, au-dessus de la scène précédemment décrite, la plus grande partie de la surface du vitrail. Elle est accompagnée de l'inscription S. GIORGIVS.

Le saint est vêtu en guerrier. Parmi les pièces de son habillement, on distingue des brodequins et des chausses, une cuirasse à écailles qui laisse voir le bas et les manches d'une tunique très courte, un manteau fourré rejeté en arrière. De la main droite, il serre contre sa poitrine une large épée au fourreau ; de la gauche, appuyée sur son bouclier dont la pointe touche le sol, il tient une lance à l'extrémité de laquelle flotte un gonfanon.

Ce costume n'est pas, bien qu'on l'ait dit plusieurs fois, celui des chevaliers du XIII^e^ siècle ; il n'y a guère, dans l'équipement du saint, que l'écu et la lance qui reproduisent des types en usage dans nos pays à l'époque où le vitrail a été exécuté. M. de Mély a été plus près de la vérité en signalant l'analogie du costume que nous avons décrit avec celui des guerriers francs de l'époque carolingienne[3]. Nous ne pensons pas cependant qu'il faille chercher dans quelque manuscrit d'origine occidentale le modèle qu'a pu imiter le verrier chartrain ; notre saint ressemble davantage encore aux guerriers représentés dans les mosaïques ou les fresques des églises orientales ou siciliennes[4]. Avec sa cuirasse squameuse, son manteau agrafé par devant — et non sur l'épaule droite, comme la chlamyde franque —, sa tête nue ceinte d'un bandeau, il a tout à fait l'allure d'un officier de la cour byzantine. Aussi, avec Paul Durand, bon juge en pareille matière, nous croyons que cette image est la copie, à peine modifiée, de quelque tableau grec.

La restauration de la verrière date de 1873 ; elle est l'œuvre de Coffetier.

1. Cette image est à comparer avec le peu qui reste d'un médaillon d'une des verrières du chœur où le même sujet était représenté (cf. p. 452).

2. D'après la *passion* contenue dans plusieurs de nos manuscrits, et en particulier dans le lectionnaire servant à la cathédrale aux XII^e^ et XIII^e^ siècles (ms. 500, fol. 73 v° ; cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 3388)la « roue » semble avoir été un cylindre, muni extérieurement de glaives à deux tranchants, que l'on faisait rouler sur un plan incliné après y avoir attaché le patient. Suivant un autre récit, contenu dans le lectionnaire chartrain du X^e^ siècle (ms. 507, fol. 130 v° ; cf *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 3369), la machine aurait comporté une scie et un glaive. La description contenue dans les *actes* grecs publiés par les Bollandistes (*Act. SS.*, Avril, III, p. 118) ne correspond ni à l'une ni à l'autre des précédentes, ni à la représentation que nous avons décrite.

3. *Étude iconographique*, n° 11.

4. Les saints guerriers qui figurent dans les mosaïques de la cathédrale de Cefalù (XII^e^ siècle) offrent avec notre saint Georges une ressemblance frappante. On peut aussi le rapprocher de certains saints représentés dans un ivoire du Vatican, reproduit dans la *Revue de l'art chrétien* (année 1886, pl. VI).

CLXII

SAINT GILLES

(Planche en noir CCLXVII.)

Les donateurs de ce vitrail sont les portefaix. Deux d'entre eux sont représentés au bas des parties verticales de la bordure. Chacun porte un ballot sur ses épaules.

Un sujet historique occupe la partie inférieure du vitrail. Il est emprunté à la *vie* de saint Gilles incorporée à l'ancienne liturgie chartraine[1]. On lit dans ce document que, tandis que le saint célébrait la messe devant le « roi Charles », un ange lui apporta un écrit lui faisant connaître une faute que ce roi n'avait jamais osé avouer, et dans lequel on lisait que le pardon en était accordé, pourvu que le pécheur consentît à faire pénitence et à s'amender[2].

Le texte hagiographique ne dit pas de quel « roi Charles » il s'agit. Au mépris de la chronologie — saint Gilles étant mort vers le commencement du VIII^e^ siècle — on identifia le personnage avec Charlemagne, comme le prouve l'introduction de la scène dans notre vitrail légendaire où l'histoire du grand empereur est illustrée.

Debout devant un autel sur lequel est posé un calice, saint Gilles tourne la tête vers un ange qui, descendant du ciel, lui apporte une banderole; le roi, un vieillard à barbe blanche, couronné, fléchit le genou. Derrière le roi, on aperçoit un cheval[3].

Le sujet est en partie moderne. Il ne reste d'ancien que le haut et le bas du tableau; avant la restauration du vitrail, exécutée en 1873 par Coffetier, le panneau du milieu avait disparu[4]; il a été refait à neuf.

Une grande image de saint Gilles — S. EGIDI[VS] — posée sur un magnifique fond rouge, surmonte le tableau précédemment décrit. Revêtu des ornements sacerdotaux, le saint abbé est debout. D'une main, il bénit; de l'autre, il tient une crosse.

1. Lectionnaire chartrain : ms. 500 (XII^e^ siècle), fol. 164 v°. Cf. *Bibl. hagiogr. lat.*, n° 93.

2. Nous avons déjà signalé le même sujet dans le vitrail de Charlemagne (cf. p. 318). Il est également traité dans une sculpture du porche sud, et dans une peinture murale — qui n'est plus qu'une ombre — de la crypte.

3. Remarquons que ce cheval, dont la présence n'est attestée par aucun document antérieur à 1873, et dont toutes les pièces sont modernes — y compris celle de la tête, qui appartient à un panneau en majeure partie ancien, — pourrait fort bien avoir été introduit dans la scène au moment de la restauration. Le cheval figure dans la messe de saint Gilles du portail sud, mais non dans celle du vitrail de Charlemagne. La présence du cheval est difficile à justifier, le fait s'étant passé dans la résidence du roi. Il est probable que le créateur de la formule iconographique, ne connaissant qu'un résumé du récit, et sachant que le saint avait mené la vie érémitique, a supposé que le roi l'avait rencontré au cours de quelque voyage.

4. C'est là que se trouvait le bas de la figure du Christ de la baie CLV ; cf. p. 505, note 1.

CLXIII

SAINT GEORGES

(Planche en noir CCLXIX.)

Le guerrier à cheval dont l'image occupe cette rose est saint Georges ; il est désigné par l'inscription S. GIORGIVS[1]. L'artiste l'a représenté tel qu'on racontait qu'il était apparu aux armées chrétiennes pendant les croisades.

Le saint guerrier est revêtu de chausses de mailles et d'un haubert court ; il tient du bras gauche un écu au sommet arrondi, dont la guiche est passée à son cou ; pour coiffure, il a un casque conique à nasal. Toutes ces pièces appartiennent au costume de guerre de la seconde moitié du XII[e] siècle. De sa main droite, rejetée en arrière, il brandit son épée : c'est le geste ordinaire des chevaliers représentés sur les sceaux. Aussi est-il probable que le peintre-verrier s'est contenté de reproduire, en l'agrandissant, une effigie empruntée à quelque sceau seigneurial déjà un peu ancien[2]. Le côté gauche de la composition est occupé par des ondulations jaunes et vertes qui masquent l'arrière-train du cheval. Bulteau a cru reconnaître dans ce détail un « long serpent » terrassé par le saint. Cette interprétation nous paraît bien peu sûre : les ondulations en question n'ont rien de commun avec l'image d'un animal quelconque ; de plus, saint Georges leur tourne le dos. Il semble plutôt que l'artiste ait eu l'intention de représenter le saint sortant d'un nuage[3].

La restauration de cette rose, par Coffetier, date de 1873.

CLXIV

UN APÔTRE

(Planche en noir CCLXVIII.)

La signature de ce vitrail représente des changeurs dans l'exercice de leur profession. Deux changeurs se tiennent derrière une table, sur laquelle l'un vide des sacs de monnaie.

1. Cette inscription a été en grande partie refaite lorsque le vitrail a été restauré, si elle était auparavant aussi incomplète que le dit Bulteau, qui n'a distingué que les lettres *S.....VS.*

2. Il existe une ressemblance frappante entre notre image équestre de saint Georges et l'effigie sigillaire de Richard Cœur de Lion. Cf. DEMAY, *Le Costume au moyen âge d'après les sceaux*, fig. 63.

3. La légende du dragon vaincu par saint Georges ne paraît pas fort ancienne. Il n'y est fait aucune allusion dans nos documents liturgiques.

Un troisième personnage, peut-être un client, coiffé d'une calotte, touche de sa main droite gantée l'argent répandu sur la table.

Voici, plus haut, une figure de grandes proportions. C'est celle d'un homme âgé — ses cheveux sont blancs, quoique sa barbe soit brune —; à ses pieds nus, on reconnaît un apôtre; mais, faute d'inscription ou d'attribut, il est impossible de l'identifier. Cette figure n'a pas la raideur ou l'immobilité de certaines autres; le geste est naturel, les draperies sont jetées avec art. Nous croyons y reconnaître la main de l'auteur de plusieurs verrières du côté sud de la nef[1].

La restauration de cette verrière a été faite par Coffetier, en 1873.

CLXV

SIX APÔTRES

(Planche en noir CCLXVIII.)

Six personnages sont groupés deux à deux dans les trois médaillons quadrilobés de ce vitrail, où les éléments purement décoratifs tiennent une place très grande. Ces personnages, vêtus d'une tunique et d'un manteau, sont assis. Ils sont nimbés, et leurs pieds sont nus. Ceux de droite tiennent des livres. Ce sont des apôtres; mais rien ne permet de les identifier.

La restauration du vitrail, faite par Coffetier, remonte à 1873.

CLXVI

LA VIERGE ET LES SEPT DONS DU SAINT-ESPRIT

(Planche en noir CCLXXII.)

La partie centrale de cette rose est occupée par une image de la Vierge. Marie, assise et couronnée, lève la main droite; de la gauche, elle tient un disque — « une espèce de médaille », dit Pintard — posé sur ses genoux. Ce disque est une auréole rouge au milieu de laquelle est une image en buste de Jésus bénissant et soutenant le globe du monde. Six autres auréoles circulaires, trois de chaque côté, rouges également, se rattachent à celle du Christ par des rayons de même couleur; dans chacune d'elles s'inscrit l'image d'une colombe nimbée.

1. Baies LXVIII, LXIX, LXXIV, LXXV.

Il est intéressant de comparer cette rose avec trois autres vitraux des XII^e et XIII^e siècles où l'on trouve des représentations analogues.

Le premier est notre arbre de Jessé. Sur le Christ repose le Saint-Esprit, figuré par sept colombes dont chacune porte le nom d'un de ses sept dons. La Sagesse est à la place d'honneur, au-dessus de la tête du Christ.

Nous trouvons les mêmes colombes dans un vitrail symbolique de Saint-Denis, contemporain du nôtre. L'une d'elles, la Sagesse évidemment, est posée sur la poitrine de Jésus[1]. L'intention d'indiquer une relation entre le Christ et la Sagesse est évidente.

Il en est de même dans un vitrail du Mans, où Jésus, tenant une colombe contre sa poitrine, est environné de six autres colombes, qui se rattachent à lui par des rayons[2].

Dans notre rose, la colombe centrale n'existe pas; c'est Jésus-Christ lui-même qui figure dans l'auréole où elle s'inscrit dans les autres vitraux. Il n'y a plus seulement rapprochement entre la Sagesse et le Christ; elle s'identifie avec lui. C'est sur Marie que repose le septenaire symbolique; le sujet de notre rose doit donc être aussi désigné : La Vierge et les sept dons du Saint-Esprit[3].

La restauration, par Coffetier, a été exécutée en 1873.

CLXVII

SAINT NICOLAS

(Planche en noir CCLXX.)

Dans la scène qui occupe le bas de ce vitrail, l'artiste a montré les donateurs au travail; ce sont des mégissiers qui préparent des peaux. Ici, dit l'auteur de l'histoire des corps de métiers chartrains, « est figuré le dégraissage des peaux. Les deux artisans représentés viennent de tremper la peau qu'ils façonnent dans une lessive d'eau et de cendre gravelée et on les voit exprimant l'huile qui reste en passant la peau dans une boucle et en la tordant. Plus loin... un mégissier travaille au chevalet[4] ». Des escarcelles sont pendues ou posées près des ouvriers; deux autres occupent les coins de la bordure, qui est fort large et d'un beau dessin.

Saint Nicolas est représenté dans la partie principale du vitrail que nous décrivons. Il est debout, revêtu des ornements pontificaux accoutumés, et il bénit. On lit : S. NICOLAVS.

1. Reproduction dans É. Mâle, *Art religieux du XIII^e siècle*, fig. 93.

2. Reproduction, d'après Hucher, dans É. Mâle, *op. cit.*, fig. 91.

3. Même sujet, mais autrement traité, dans une peinture espagnole du XIII^e siècle. Cf. A. Michel, *Histoire de l'art*, tome II, 1^re partie, fig. 293. M. l'abbé Sarrète classe notre Vierge dans la catégorie des « Vierges ouvertes » et la considère comme « de la famille de l'Orante-Mère du mont Athos ». (*Iconographie mariale. Vierges ouvertes, Vierges ouvrantes et la Vierge ouverte de Palau-del-Vidre*, Lésignan, 1913, pp. 18-20 et 164.)

4. G. Aclocque, *Les Corporations, l'Industrie et le Commerce à Chartres*, p. 322.

Cette belle image est sans doute de la même main que le saint Calétric voisin de l'orgue[1] et que plusieurs autres grandes figures des vitraux de la nef[2].

La restauration de cette lancette remonte à 1874; elle est l'œuvre de Coffetier.

CLXVIII

QUATRE APÔTRES

(Planche en noir CCLXX.)

La surface de ce vitrail comprend, outre la bordure, trois groupes superposés de deux médaillons semi-circulaires tangents par leur côté curviligne; l'espace laissé libre est occupé par une mosaïque faite de pièces roses, jaunes et bleues, dont la juxtaposition produit une résultante d'une harmonie très douce.

Les deux médaillons inférieurs renferment la signature. A gauche, un homme tient étendue une panne de fourrure; un autre personnage, à droite, présente au premier une pièce de monnaie. Le vitrail a donc été donné par les pelletiers.

Dans les quatre autres médaillons sont représentés quatre personnages aux pieds nus, assis, nimbés, et tenant un livre. Ceux de gauche sont barbus. Ils semblent s'entretenir deux à deux. Ce sont des apôtres; mais rien ne permet de les identifier. Ces quatre figures sont dessinées de manière à s'adapter parfaitement aux surfaces qu'il s'agissait de décorer.

Comme la lancette voisine, celle-ci a été restaurée en 1874, par Coffetier.

CLXIX

SAINT THOMAS DE CANTORBÉRY

(Planche en noir CCLXXII.)

Pintard a cru voir ici une image de saint Nicolas; mais, dès avant la restauration du vitrail, par Coffetier, en 1874 — cette particularité a son importance —, F. de Lasteyrie a lu correctement l'inscription : S. THOMAS. Le saint représenté est un archevêque, comme l'indique le pallium qu'il porte outre les insignes pontificaux ordinaires. Il s'agit donc de saint Thomas de Cantorbéry. Deux hommes vêtus de chausses de mailles et d'un haubert dont le capuchon est rabattu se tiennent à ses côtés, dans l'attitude de la prière; ce sont probablement les donateurs.

La restauration, œuvre de Coffetier, date de 1874.

1. Baie LXXVII.

2. Baies LXV, LXVI, CLXII, CLXX, CLXXI.

CLXX

SAINT ÉTIENNE

(Planche en noir CCLXXI.)

La signature de ce vitrail, donné par les tisserands, présente le plus grand intérêt pour l'histoire de l'industrie locale. Le sujet offrait de sérieuses difficultés à un dessinateur du XIII^e^ siècle, habitué à rendre la perspective d'une manière conventionnelle, et n'ayant à sa disposition que les ressources de la peinture sur verre, art assez peu propre à la représentation de choses aussi ténues que les organes d'un métier à tisser. Malgré ces difficultés, l'artiste a traité avec adresse le programme qui lui était imposé. Nous empruntons à l'historien de l'industrie chartraine la description du métier.

> On distingue clairement le bâti en bois de charpente qui supporte d'une part la grande ensouple, de l'autre les lames. Celles-ci, particularité intéressante, sont au nombre de quatre. La pédale qui sert à les abaisser n'est pas visible, tandis qu'elle est très nette sur le métier à deux lames qui orne le vitrail de saint Savinien et de sainte Modeste. Avec l'un ou l'autre instrument, un seul ouvrier suffit à assurer la manœuvre. D'une main, il lance la navette, de la seconde, il la guide. Après chaque trajet de la trame, il serre le fil nouvellement passé au moyen d'un peigne formé de petits roseaux rattachés par leurs extrémités à deux pièces de bois légères et plates. Cet instrument est figuré dans la bordure du vitrail de saint Étienne[1].

Près du tisserand, un autre personnage se sert d'un dévidoir. Deux petites figures vues à mi-corps occupent les angles de la bordure; l'une d'elles, à droite, est celle d'un homme tenant le peigne déjà décrit.

Deux panneaux, au-dessus de la signature, sont occupés par la scène de la lapidation de saint Étienne. Le saint diacre est à genoux; trois hommes lui jettent des pierres; Saul garde leurs vêtements. Plus haut, le buste de Jésus bénissant apparaît dans un nuage.

Dans la partie supérieure de la fenêtre, le saint martyr est représenté triomphant. Debout, revêtu des ornements liturgiques convenant à son ordre, il tient, d'une main, le livre des Évangiles, et, de l'autre, une palme d'or. Il est désigné par l'inscription S:STEPHANVS:

Le peintre-verrier Coffetier a restauré le vitrail en 1874.

1 G. Aclocque, *Les Corporations, l'Industrie et le Commerce à Chartres*, p. 110.

CLXXI

SAINT LAURENT

(Planche en noir CCLXXI.)

Il n'y a pas de signature dans ce vitrail, qui comporte seulement une scène historique et une grande figure.

Les deux panneaux inférieurs sont occupés par une composition représentant le martyre de saint Laurent. Le saint est lié sur un gril, au-dessus d'un feu que deux bourreaux excitent à l'aide de soufflets. Deux autres bourreaux le tourmentent avec des barres de fer. A droite, un personnage tenant un glaive préside au supplice; c'est Dèce, le « tyran très impie », que l'office actuel de saint Laurent ne désigne pas autrement, mais qui est nommé dans l'ancienne *passion* incorporée à l'office chartrain du XIII^e^ siècle. Laurent a le visage tourné vers son persécuteur, comme pour lui reprocher sa barbarie dans les termes cruellement ironiques rapportés par l'hagiographe : « Assasti unam partem, gira et aliam, et manduca[1]. » La composition que nous venons de décrire offre la plus grande analogie avec celle du martyre de sainte Foy[2]; toutes deux sont évidemment de la même main.

Plus haut, l'artiste a représenté saint Laurent, vêtu en diacre et tenant le livre des Évangiles. Son costume, d'une grande richesse, comprend des chaussures bleues, une aube, un manipule bleu, une étole jaune, une dalmatique jaune doublée de rouge et ornée de rosaces vertes. On lit : S:LAVRVNCIVS.

La restauration du vitrail, par Coffetier, date de 1874.

CLXXII

SAINT LUBIN

(Planche en noir CCLXXIV.)

Nous avons ici l'image d'un saint évêque assis et bénissant. Son nom, S.LEOBIN[VS], est inscrit de part et d'autre de son visage : c'est saint Lubin, évêque de Chartres au VI^e^ siècle, dont une verrière légendaire raconte l'histoire.

Deux hommes, l'un à droite et l'autre à gauche, présentent de grands vases au saint

1. Cf. p. 363, note 1.

2. Baie LXXII.

pontife. On a dit que ces deux hommes étaient des taverniers ; cette rose aurait donc été offerte par les mêmes donateurs que le vitrail légendaire consacré au même saint. L'hypothèse est parfaitement admissible ; mais nous pensons que celle de l'auteur de l'histoire des corporations chartraines, qui voit ici des potiers d'étain, n'est pas sans présenter quelque probabilité[1].

Comme les lancettes qu'elle surmonte, cette rose a été restaurée, par Coffetier, en 1874.

CLXXIII

TROIS PROPHÈTES

(Planche en noir CCLXXIII.)

Trois médaillons allongés, dont le plus élevé s'inscrit dans l'arc brisé de la baie, occupent la surface de ce vitrail. L'espace libre est décoré de beaux ornements végétaux sur fond rouge.

Chaque médaillon renferme l'image d'un prophète. Ces trois personnages sont assis, vêtus d'une tunique et d'un manteau ; leurs pieds sont chaussés, et leur tête nue est entourée du nimbe. Leurs noms sont inscrits sur des banderoles ; ces prophètes sont (de bas en haut) IONAS, DANIEL, et ABACV[C].

On lit dans les notes du chanoine Brou que Coffetier, en restaurant le vitrail (1874), « a retouché les noms pour les rendre plus lisibles » ; la chose est peut-être vraie ; mais les inscriptions, déjà lues et dessinées par Paul Durand, n'ont pas subi de modifications appréciables.

CLXXIV

LA TRIPLE TENTATION DE NOTRE-SEIGNEUR

(Planche en noir CCLXXIII.)

Cette verrière, dont la surface se divise en trois tableaux superposés, séparés seulement par des motifs ornementaux en forme d'étoiles à quatre branches, représente la triple tentation de Notre-Seigneur Jésus-Christ.

1. G. Aclocque, *Les Corporations, l'Industrie et le Commerce à Chartres*, p. 314. Au XVI^e^ siècle, les potiers d'étain chartrains avaient, peut-être depuis longtemps, saint Lubin pour patron. La couleur des vases — l'un est vert, l'autre rouge — est sans importance : les peintres-verriers cherchaient l'harmonie du coloris plutôt qu'une imitation exacte des objets figurés.

La première scène, au bas du vitrail, se passe au désert; on voit sur le sol les pierres que le diable, horrible et grotesque, comme dans les deux autres tableaux, propose à Jésus de changer en pains.

Voici, plus haut, la deuxième tentation. Le diable invite Jésus, debout sur le toit du temple, à se précipiter en bas.

Enfin, le troisième tableau, inscrit dans l'arc brisé de la fenêtre, représente le dénouement de la tentation sur la montagne : le démon est mis en fuite, et deux anges s'approchent de Jésus-Christ pour le servir. Le verrier a renoncé à faire entrer dans la composition la montagne sur laquelle la scène se passe.

L'ordre des sujets et la présence des anges dans le dernier médaillon montrent que l'auteur du vitrail a suivi le récit de saint Matthieu[1], plus connu sans doute que celui de saint Luc[2], à cause de son insertion dans la liturgie[3].

Le vitrail a été restauré par Coffetier, en 1874; c'est par lui qu'a débuté, en 1919, la repose des vitraux de la nef.

CLXXV

UN SAINT ÉVÊQUE

(Planche en noir CCLXXIV.)

Cette rose représente un personnage assis, nimbé, revêtu des ornements pontificaux. Il tient un livre de la main gauche, et lève la main droite pour bénir. Un bandeau, à la hauteur de son visage, marque la place où son nom était autrefois écrit; d'après les notes du chanoine Brou, la restauration exécutée par Coffetier, en 1874, a eu pour effet de faire disparaître ce qui restait de l'inscription.

A droite et à gauche du saint, deux hommes se tiennent inclinés dans une posture suppliante; ce sont sans doute les donateurs. Ils portent un singulier costume composé de braies jaunes et d'une sorte de blouse de couleur verte.

1. S. Matthieu, IV, 1-11.
2. S. Luc, IV, 1-13.
3. Évangile du premier dimanche de carême. Cf. p. 216.

CLXXVI

LE JUGEMENT DERNIER

(Planche en trichromie X ; planches en noir CCLXXV-CCLXXXII ; fig. 67.)

Nous arrivons à la grande rose occidentale, où a été traité le sujet grandiose du jugement dernier[1].

Au centre de la composition (1) se trouve l'image de Jésus-Christ, souverain juge, siégeant « sur les nuées du ciel, avec une grande puissance et une grande majesté[2] ». De ses cinq plaies, qu'il présente aux regards, coulent des flots de sang. Comme aux portails sculptés du XII^e^ siècle, il est entouré des quatre animaux symboliques : l'homme (2), le lion (3), le bœuf (4) et l'aigle (5). Ces quatre figures sont placées respectivement au-dessus, au-dessous, à droite et à gauche de celle du Christ, dans le premier tour de médaillons : les huit autres médaillons du même tour représentent des anges vus à mi-corps (6-13)[3]. Plus haut, deux grands médaillons qui se font pendant (14, 15) renferment les images de deux chérubins, pourvus d'ailes ocellées, semblables à ceux que nous avons rencontrés dans les verrières de l'abside[4]. Plus haut encore, deux anges portent les instruments de la passion : la croix (16) ; la lance, la couronne (royale) et les trois clous (17).

Quatre anges (18 et 19)[5] sonnant de la trompette rassemblent, des quatre points cardinaux, le genre humain devant le juge. A leur appel, les morts s'éveillent, soulèvent les couvercles des sarcophages (20, 21, 22, 23)[6], et, vêtus seulement de leurs linceuls, attendent l'arrêt suprême (24, 25). Dans six médaillons (26-31)[7], voici douze personnages

1. L'abbé Bulteau s'est étrangement mépris en prétendant que « l'artiste qui a peint la rose au XIII^e^ siècle n'a pas compris, ou plutôt n'a pas voulu suivre la pensée de son prédécesseur [l'auteur des trois grandes lancettes de la façade occidentale] ». Ce dernier n'avait sur ce point aucune « pensée », étant donné que la façade du XII^e^ siècle ne comportait pas d'autres baies que celles qui avaient été vitrées par lui. D'ailleurs, l'œuvre de l'artiste du XIII^e^ siècle complète fort bien celle de son prédécesseur ; c'est le second avènement du Christ succédant au premier.

2. S. Matthieu, XXIV, 30.

3. Ces huit figures reproduisent seulement deux cartons (6-7-8-9, 10-11-12-13).

4. Baies CXVIII et CXXII.

5. Le même carton a servi pour les deux médaillons.

6. Deux cartons ont suffi pour les quatre médaillons (20-22, 21-23). Nous reproduisons (pl. CCLXXVIII) les deux « épreuves » (21 et 23) d'un de ces cartons. On remarquera que l'artiste a trouvé le moyen d'introduire quelque variété dans son travail, tout en reproduisant les mêmes coupes ; ainsi, dans l'un des médaillons, le visage de l'homme est vu de profil, tandis qu'il est vu de trois quarts dans l'autre ; l'une des femmes a la tête couverte de son linceul, l'autre laisse voir sa chevelure. Ces panneaux paraissent de la même main que le vitrail de Joseph (LXI).

7. Le panneau 30 est entièrement moderne (1919). On voyait là, avant la dépose occasionnée par la guerre (1918), le panneau 32. Ce dernier, qui représente la pesée des bonnes et des mauvaises actions, a retrouvé sa place normale. Pour compléter le sujet, il fallait rétablir les deux apôtres manquants ; c'est ce qui a été fait. Et comme, du côté opposé, les panneaux 27 et 31 reproduisent un même dessin, on a pris le parti de reproduire ici le panneau 26. Jusqu'en 1918, on voyait, à la place du panneau 32, des fragments que nous décrirons plus loin. Ils avaient été placés là, dit l'abbé Bulteau, peu de temps avant 1850. Nous croyons pouvoir attribuer ce travail à l'année 1846, car cette date, tracée par un ouvrier, se lit sur la paroi intérieure du mur dans lequel s'ouvre la rose.

Le raccommodage dont parle l'abbé Bulteau avait sans doute été exécuté pour dissimuler l'absence du panneau

nimbés, groupés deux à deux; ce sont les apôtres, assesseurs du Christ au dernier jugement : « Sedebitis et vos super sedes duodecim, iudicantes duodecim tribus Israel. » Deux seulement peuvent être nommés : saint Pierre, à droite du Christ, représenté conformément aux traditions iconographiques, et porteur des clefs symboliques; et saint Paul, à gauche, dont la physionomie caractérisée par un front chauve et une barbe en pointe a été admirablement rendue par notre peintre-verrier.

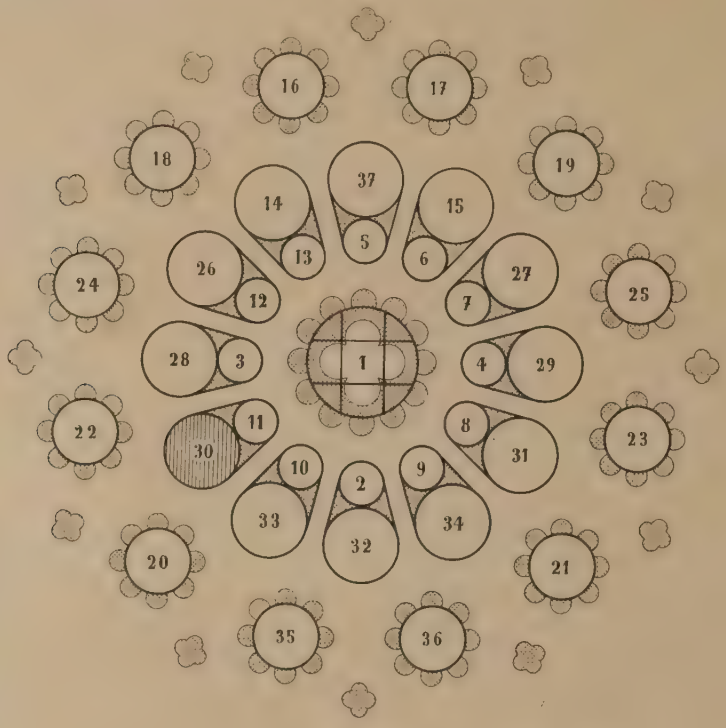


Fig. 67. — Baie CLXXVI (rose occidentale; le jugement dernier).

La scène de la pesée des bonnes et des mauvaises actions occupe sa place normale, au-dessous du souverain juge (32). L'archange saint Michel tient la balance; on distingue dans les plateaux deux têtes humaines dont l'une exprime la tranquillité et l'autre la terreur. Comme toujours, le démon assiste à l'opération : il semble discuter insolemment avec le Psychopompe, comme pour détourner son attention d'un petit diable, qui, blotti sournoisement sous l'un des plateaux, cherche à fausser le résultat de la pesée.

Le jugement s'achève. A droite du Christ, un ange conduit au ciel un groupe d'élus (33), tandis que, du côté opposé, les damnés sont poussés vers l'enfer par un démon (34).

brisé pendant le siège de 1591 (cf. p. 51). Le boulet avait détruit le panneau 30; pour éviter la gaucherie d'un raccommodage disparate dans une ouverture latérale, on avait sans doute jugé à propos d'y transporter le panneau 32, et de mettre du verre incolore à la place de ce dernier.

Les supplices des réprouvés sont représentés dans les deux médaillons inférieurs. L'un offre l'image de la gueule de Léviathan (35) ; comme au portail de Bourges, c'est une face monstrueuse, renversée, d'où sortent des flammes. On y voit trois damnés, dont l'un, au milieu, est coiffé d'un bonnet blanc conique ; il porte suspendue à son cou une bourse, symbole d'avarice. Ce damné est probablement Judas, que Dante place justement dans la bouche de Lucifer[1], avec la bourse aux trente deniers. A côté (36), deux damnés, dont les traits expriment l'épouvante et la douleur, sont tourmentés par deux démons au visage bestial.

A l'opposé (37), au-dessus de Jésus-Christ, le sein d'Abraham, où reposent trois âmes, symbolise la béatitude des élus. Deux végétaux s'élèvent aux côtés du saint patriarche pour représenter, conformément à une conception qui remonte jusqu'à l'art des catacombes, les « saintes fleurs du paradis[2] ».

Malgré les vents d'ouest auxquels elle est en butte depuis sept cents hivers, notre rose est dans un état de conservation qui ne laisse presque rien à désirer. L'adroite restauration dont elle a été l'objet, en 1919, dans les ateliers de M. Lorin, n'y a introduit qu'un très petit nombre de pièces neuves. C'est une création tout à fait remarquable, à laquelle on ne peut reprocher qu'un peu d'éparpillement dans le coloris : étant donnée leur distance de l'œil du spectateur, les taches de couleur sont un peu petites, et tendent, surtout si le temps est sombre, à reconstituer, par leur fusion, de la lumière incolore, ou plutôt verdâtre. Il suffit d'un rayon de soleil pour rendre à notre rose tout son éclat. C'est de la tribune de l'orgue, ou du triforium, qu'il faut la voir pour en apprécier la beauté. Ce qui n'était, vu d'en bas, qu'une immense fleur lumineuse, se transforme en une scène grandiose ; chaque pétale devient un cadre où se meuvent des figures, aux attitudes singulièrement vivantes ; la composition et le dessin de cette œuvre admirable sont dignes de son merveilleux coloris.

1. *Inferno*, XXXIV, 55-63.

2. Cette expression, qui se trouve dans la *Chanson de Roland*, a son équivalent dans la liturgie funéraire, où sont mentionnées les « verdures » du paradis (*Ordo commendationis animae*).

APPENDICE

FRAGMENTS DE PROVENANCE INCERTAINE

La cathédrale possède, dans plusieurs de ses fenêtres, un certain nombre de fragments anciens dont la provenance primitive est inconnue. Quelques-uns sont remarquables; tous sont intéressants. Nous allons les décrire brièvement.

1. — Fragment de bordure. (Baie LVII; planche en noir CXLVIII.) — Ce fragment, d'un beau travail, mais peu considérable, peut remonter au XII^e^ siècle. Il ne provient d'aucun de nos trois vitraux de cette époque. Jusqu'en 1918, il se trouvait dans la deuxième fenêtre de gauche de la chapelle Saint-Piat, où il avait été utilisé pour boucher une des ouvertures du tympan. Il a été placé en 1924 dans la baie LVII (fig. 45, n° 35).

2. — Fragments d'un vitrail légendaire. (Baie IX; planche en noir XXIX. Baie LVII; planches en noir CXLVIII et CCLXXXIII.) — Deux panneaux incomplets provenant d'un vitrail légendaire du XIII^e^ siècle ont été retirés, en 1918, de la rose occidentale[1], et placés, en 1924, dans la baie LVII (fig. 45). Dans l'un d'eux (28), on voit une femme nimbée adressant la parole à trois apôtres dont l'un paraît être saint Pierre. Il est possible que cette scène soit celle de l'annonce de la résurrection aux apôtres par Madeleine. L'autre panneau (27) est occupé par une belle image du Christ, bénissant et portant le globe de l'univers, assis au centre d'une auréole soutenue par un ange. Les deux médaillons proviennent d'un même vitrail, comme le prouve l'identité de la mosaïque qui les accompagne.

Deux fragments de la même mosaïque ont servi à réparer le vitrail des miracles de Notre-Dame (fig. 14, A, B).

1. Cf. p. 519, note 7.

S'ils proviennent, comme c'est probable, de la cathédrale, ces débris ne peuvent avoir appartenu qu'à un vitrail légendaire supprimé depuis longtemps : ils n'ont certainement pas fait partie des vitraux détruits à l'époque révolutionnaire.

3. — Fragment d'un vitrail légendaire. (Baie IV, planche en noir XIII.) — Voici encore un fragment de vitrail légendaire du XIII^e^ siècle. C'est un panneau incomplet, représentant la fuite en Égypte. Il était au bas de la baie IV (fig. 9, n° 1) dès le XVII^e^ siècle, comme l'atteste la description de Pintard.

4. — Fragment de sujet indéterminé. (Baie LVII, planche en noir CXLVIII.) — Ce fragment a été retiré, en 1924, de la bordure inférieure de la baie XC, et placé, la même année, dans la baie LVII (fig. 46. n^os^ 31 et 32) après avoir été divisé en deux. Il peut dater du XIII^e^ siècle. On y distingue la tête d'une femme, nimbée, qui s'appuie le visage sur la main (attitude de la douleur). Ne serait-ce pas la Vierge au pied de la croix ?

5. — Fragment de bordure. (Baie LVII ; planches en noir CXLVIII et CCLXXXIV.) — Beau fragment du XIII^e^ siècle, provenant peut-être d'un des vitraux du chœur. Retiré en 1918 de la baie XXXV, il a été placé en 1924 dans la baie LVII (fig. 46, n° 39). Un autre fragment, dont nous avons déjà fait mention [1], provenait du même vitrail.

6. — Fragments de bordure. (Baie LVII ; planche en noir CXLVIII.) — Quatre fragments d'une même bordure, ayant appartenu à un vitrail du XIII^e^ siècle. Trois ont été retirés de la pointe de la baie XXXV ; le quatrième, de la rose occidentale [2]. Ils ont été placés, en 1924, dans la baie LVII (fig. 46 ; n^os^ 34, 38, 40, 41). En raison de leur largeur, ils peuvent avoir appartenu à un vitrail du chœur.

7. — Fragments de bordure. (Baie LVII ; planche en noir CXLVIII.) — Fragments du XIII^e^ siècle, retirés de la baie XXXV, et placés, en 1924, dans la baie LVII (fig. 46, n^os^ 33, 36, 37). D'autres fragments, de même dessin, ont été retirés de la bordure de la baie V [3], et sont restés sans emploi [4].

8. — Fragment d'un vitrail représentant la résurrection de Lazare. (Baie XI ; planche en noir CCLXXXIV.) — Ce fragment a figuré jusqu'en 1918 dans la baie VIII (chapelle Vendôme) ; il a été placé en 1924 dans la baie XI. Il est d'une facture indiquant la fin du XV^e^ siècle ou le début du XVI^e^. En outre d'un ange peint en grisaille sur verre bleu, qui semble déplacé, on y voit cinq personnages. Deux sont nimbés ; à en juger par leurs traits, l'un doit être saint Jean l'Évangéliste et l'autre saint Pierre. Ce dernier paraît

1. Cf. p. 437, note 2.
2. Cf. p. 519, note 7.
3. Cf. p. 167.
4. Ils sont actuellement déposés dans la salle de la tour sud-est du transept.

soutenir une femme dont les mains sont jointes, et qui était à genoux. Deux autres personnages, dont l'un porte un chapeau au bord relevé par devant et presque semblable à une mitre, font le geste de se boucher les narines[1] ; c'est la traduction du « iam fœtet » de l'Évangile, dans le récit de la résurrection de Lazare. Aussi, comme l'a reconnu Lejeune, c'est cette scène que représentait le vitrail, dont nous n'avons plus qu'une assez faible partie[2].

Nous avons déjà dit[3] que le panneau avait été acquis à Paris, par M. Dugué, de Mainvilliers, et donné à la cathédrale au cours de la première moitié du XIXe siècle. C'est ce que rappelle une inscription, en très petits caractères, qui l'accompagne depuis 1924 : *Fragment de résurrection de Lazare, XVIe siècle, donné vers 1840 par M. Dugué, propriétaire à Mainvilliers, qui en avait fait l'acquisition à Paris. Chartres ms. 1214.*

9. — Figure de saint Jean-Baptiste. (Baie IX ; planche en noir XXIX.) — Un des panneaux de vitrerie blanche posés au commencement du XIXe siècle dans le vitrail des miracles de Notre-Dame renferme une assez belle image de saint Jean-Baptiste (fig. 14, n° 21) paraissant dater du XVIe siècle. Le saint précurseur, dont la partie supérieure du corps a seule été conservée, porte l'agneau divin.

10. — Fragments divers. (Baie LVII ; planche en noir CXLVIII.) — Pour garnir l'angle inférieur gauche de la baie LVII (fig. 46, n° 23), on y a placé, en 1924, un panneau formé d'éléments empruntés, en majeure partie, à un panneau moderne, refait, à tort par Coffetier, en 1872, et mis au rebut l'année suivante[4]. Quant aux petites rosaces qu'on y remarque (une entière et deux incomplètes), elles ont été retirées d'une des bordures du chœur récemment remplacées ; les verres dont elles sont faites sont des verres du XIIIe siècle[5].

1. Ce détail réaliste, qu'on trouve dès le XIIIe siècle (cf. p. 166), est resté traditionnel jusqu'à la fin du moyen âge dans l'iconographie du sujet.

2. Notre panneau est à comparer avec une peinture des Heures d'Anne de Bretagne enluminées par Bourdichon (pl. 30 de la reproduction publiée par la maison Catala). Plusieurs détails sont identiques de part et d'autre.

3. Cf. p. 93.

4. Cf. p. 505, note 2.

5. Cf. p. 59.

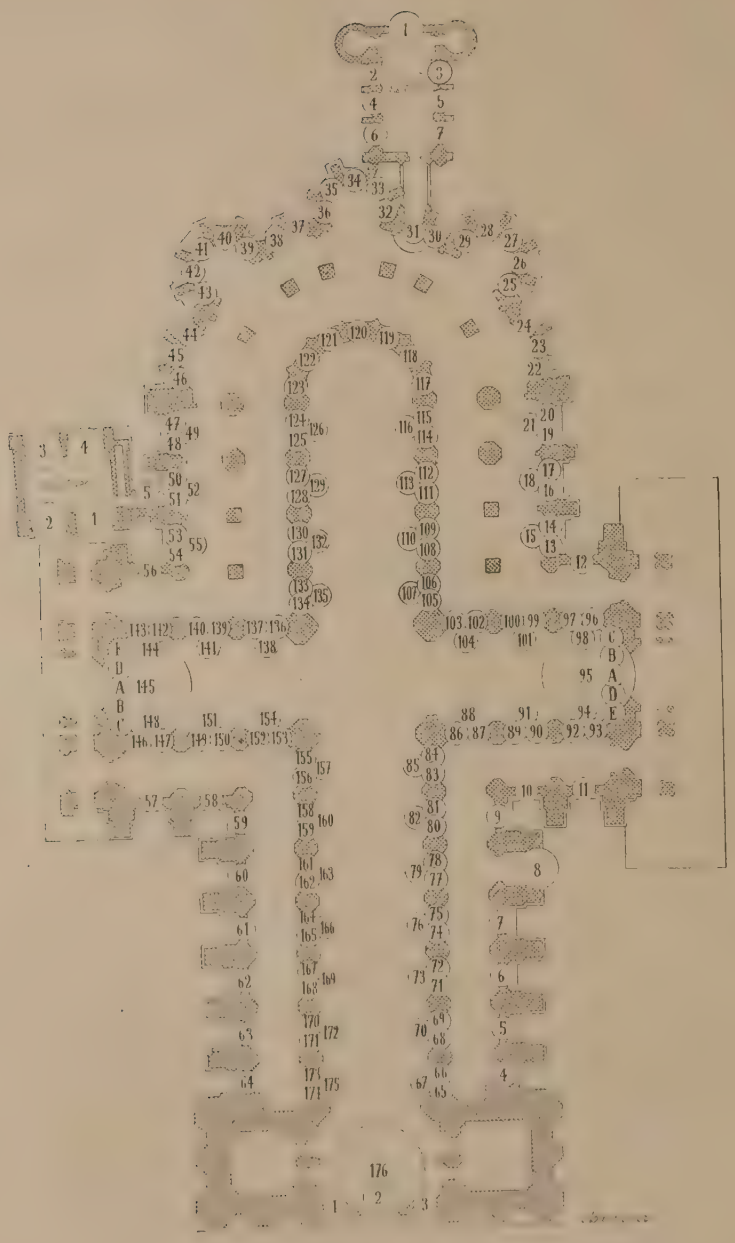


Fig. 68. — Plan de la cathédrale de Chartres indiquant l'emplacement des vitraux. — Pour la commodité des recherches, nous croyons bon de reproduire ici ce plan, déjà donné en tête de la partie descriptive du présent ouvrage (p. 122). Nous rappelons que les numéros en chiffres arabes correspondent aux numéros en chiffres romains attribués aux baies et aux notices qui les concernent.

TABLE GÉNÉRALE DES MATIÈRES

(TEXTE ET PLANCHES)

Pages.

PRÉFACE. v

AVANT-PROPOS. ix

BIBLIOGRAPHIE. xiii

PREMIÈRE PARTIE

HISTOIRE DES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

CHAPITRE PREMIER

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES AUX XI^e^, XII^e^ ET XIII^e^ SIÈCLES

I. — Débuts de l'art du vitrail à Chartres vers l'épiscopat de saint Yves. Nous n'avons d'autres textes sur les vitraux des XI^e^ et XII^e^ siècles que les notices du nécrologe. A cette époque, les donateurs sont des ecclésiastiques. Incendie de 1194 ; vitraux épargnés par cet incendie. Beauté des vitraux chartrains du XII^e^ siècle. 1

II. — Vaste champ d'activité ouvert aux verriers par la reconstruction de la cathédrale de Chartres. Pas d'autres documents que les vitraux eux-mêmes. Toute la société concourt à leur donation ; statistique des donateurs. Date de nos vitraux : le premier tiers du XIII^e^ siècle. Campagnes de travaux successives. Choix des sujets. Sources d'inspiration : traditions, imitations, textes ; importance des textes liturgiques. Signatures. Ce que nous savons sur les verriers ; leurs procédés. Rapports de l'atelier chartrain avec ceux des autres cathédrales. Remaniements au cours de la deuxième moitié du XIII^e^ siècle. Aspect de la cathédrale en 1260. 5

CHAPITRE II

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES DEPUIS LE XIII^e^ SIÈCLE JUSQU'A LA FIN DU MOYEN ÂGE

I. — Rareté des documents sur l'histoire des vitraux de Chartres pendant les derniers siècles du moyen âge. Leur entretien au XIV^e^ siècle : convention avec le verrier Geoffroy (1317) ; mesures de protection. Accroissements : grisaille du chanoine Thierry ; verrières de la salle capitulaire, de la chapelle Saint-Piat, etc. Achats de verre au XIV^e^ siècle. Caractères et mérite des œuvres de cette époque . . 19

II. — Les vitraux de Chartres au XV^e^ siècle. Modification d'un vitrail en 1406. Travaux de restauration en 1415 et 1416 ; nature et importance de ces travaux. Achats de verre au XV^e^ siècle. Vitrail de la chapelle Vendôme ; autres travaux à la cathédrale ou dans ses dépendances. Absence de documents sur les vitraux de Notre-Dame de Chartres pendant presque tout le XVI^e^ siècle. 23

CHAPITRE III

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES ET L'ÉRUDITION DES XVII^e ET XVIII^e SIÈCLES

I. — Les historiens locaux : Roulliard, Sablon, Souchet, Challine, Anquetin, Pintard, Brillon, Janvier de Flainville ; ce qu'ils ont écrit au sujet des vitraux de Notre-Dame de Chartres. 35

II. — La description manuscrite conservée à la bibliothèque de la ville de Chartres ; sa date, son auteur, son intérêt. 39

III. — Le recueil de Roger de Gaignières et les *Monumens de la monarchie françoise* du P. Bernard de Montfaucon. 45

CHAPITRE IV

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES DEPUIS LA FIN DU MOYEN ÂGE JUSQU'AU COMMENCEMENT DU XIX^e SIÈCLE

I. — Travaux exécutés dans les dernières années du XVI^e siècle. Mauvais état des vitraux vers le milieu du XVII^e siècle ; mesures prises par le chapitre pour y remédier. Importantes réparations exécutées par les verriers Nicolas Guinchestre et Jacques Jame. 49

II. — Le XVIII^e siècle. Mesures de protection ; réparations. Rareté à cette époque du verre coloré ; expédients pour s'en procurer. Les destructions : suppression des bordures de seize vitraux du chœur (1757) et de quatre vitraux du transept (1768) ; suppression, sur la demande de Bridan, de huit vitraux du chœur (1773 et 1788). 54

III. — L'époque révolutionnaire. Projets de l'architecte Morin ; destruction de plusieurs vitraux (1791-1792). Enlèvement projeté, au profit de la cathédrale, des vitraux des églises supprimées. État des vitraux en 1795. Destruction de panneaux déposés dans les magasins de l'église (1797). Réparations. . . 63

CHAPITRE V

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES ET LES ÉTUDES ARCHÉOLOGIQUES ET ICONOGRAPHIQUES AU COURS DU SIÈCLE DERNIER ET DE NOS JOURS

I. — Débuts de la science archéologique. Les précurseurs : Gilbert, Hérisson, Lejeune. Les *Monuments français inédits* de Willemin. 72

II. — Les archéologues du milieu du XIX^e siècle : E.-H. Langlois, F. de Lasteyrie, Benoît, Paul Durand et la *Monographie de la Cathédrale de Chartres* ; les PP. Cahier et Martin, Didron, Viollet-le-Duc. L'abbé Bulteau ; qualités et points faibles de sa *Description*. Projet d'une *Monographie* plus complète. Le chanoine Brou. Le baron de Guilhermy, E. de Lépinois, Doublet de Boisthibault, Roux, Lecocq. . 74

III. — Les contemporains. 85

CHAPITRE VI

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DEPUIS LA RÉVOLUTION JUSQU'A LA GUERRE DE 1914

I. — Histoire des vitraux depuis la création de la paroisse Notre-Dame jusqu'à l'incendie de 1836. Travaux d'entretien au commencement du XIX^e siècle. Vitraux enlevés sous le règne de Louis XVIII. Les Prussiens ont-ils emporté des vitraux en 1815 ? Que sont devenus les vitraux supprimés au XVIII^e siècle ? 89

II. — Un projet de restauration générale en 1843. Opinion des archéologues. Intervention des autorités chartraines : le projet est rejeté. 98

III. — Restaurations exécutées depuis 1870 par MM. Coffetier, Champigneulle, Bonnot, Gaudin, Lorin. État des restaurations en 1914. 105

CHAPITRE VII

LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES DEPUIS LA GUERRE DE 1914

I. — Travaux d'entretien exécutés pendant la guerre. Ordre de dépose générale en 1918. Intervention de la Société archéologique d'Eure-et-Loir. Marche des travaux. État des fenêtres de la cathédrale à la fin du mois de novembre 1918. 112

II. — Repose des vitraux ; marche des travaux. Restaurations. Remaniements : panneaux déplacés, sujets complétés, vitraux légendaires remis en ordre. 116
III. — Ce qui reste à faire : achèvement des restaurations, mesures de protection, rétablissement de vitraux supprimés. 119

DEUXIÈME PARTIE

DESCRIPTION DES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

CHAPITRE LIMINAIRE

VUE D'ENSEMBLE SUR LES VITRAUX DE LA CATHÉDRALE DE CHARTRES

I. — Facture matérielle des vitraux de la cathédrale de Chartres. Vitraux des XII^e^ et XIII^e^ siècles : verres ; grisaille ; plombs ; vergettes ; armatures. Vitraux postérieurs au XIII^e^ siècle. . . 123
II. — Etat des vitraux. Altération des verres ; influence des matières colorantes, de l'exposition. Casses ; pièces remises. Plombs modernes ; feuillards ; vergettes. 127
III. — Caractères particuliers des vitraux des diverses parties de la cathédrale. Les trois lancettes de la façade ouest. Vitraux de la nef et des bas côtés. Vitraux du chœur et du déambulatoire. Vitraux du transept. 128
IV. — Ordre suivi dans la précédente description. 141

CHAPITRE PREMIER

LES TROIS VITRAUX DU XII^e^ SIÈCLE DE LA FAÇADE OCCIDENTALE

I. — L'arbre de Jessé (Pl. trichr. I ; pl. n. I-III). 143
II. — Vie de Notre-Seigneur (Pl. n. IV-VII ; pl. color. I). 149
III. — Histoire de la Passion (Pl. trichr. I et II ; pl. n. I, VIII et IX ; pl. color. II). 155

CHAPITRE II

LES VITRAUX DE L'ÉTAGE INFÉRIEUR

IV. — Armuriers. — Histoire de S. Jean l'Évangéliste (Pl. n. X-XIII). 160
V. — Porteurs d'eau. — Histoire de Ste Marie-Madeleine (Pl. n. XIV-XVII). 164
VI. — Cordonniers. — Parabole du Bon Samaritain (Pl. trichr. III ; pl. n. XVIII-XXI). 168
VII. — Cordonniers. — Histoire de la mort, de la sépulture et de l'Assomption de la sainte Vierge (Pl. n. XXII-XXV ; pl. color. III et IV). 171
VIII. — Vitrail de la chapelle Vendôme (Pl. n. XXVI-XXVIII). 176
IX. — Bouchers. — Miracles de Notre-Dame (Pl. n. XXIX-XXXI). 189
X. — Histoire de S. Apollinaire. Les chœurs des Anges. Grisaille du chanoine Guillaume Thierry (Pl. n. XXXII-XXXIV). 196
XI. — Images (disparues) de S. Martin, de S. Lubin et de S. Michel (Pl. n. XXXV). 206
XII. — Vitrail légendaire (disparu), donné par les changeurs, et représentant l'histoire de S. Blaise. 207
XIII. — Poissonniers. — Histoire de S. Antoine, abbé, et de S. Paul, ermite (Pl. n. XXXVI-XXXIX). 211
XIV. — Notre-Dame de la Belle-Verrière. La triple tentation de Notre-Seigneur. Les noces de Cana (Pl. trichr. IV ; pl. n. XL-XLII ; pl. color. V). 216
XV. — La Vierge et l'enfant Jésus (Pl. n. XLIII ; pl. color. VI). 222
XVI. — Thibault VI. — Histoire de la sainte Vierge (Pl. n. XLIV-XLVII ; pl. color. VII et VIII). . 223
XVII. — Thibault VI. — Les signes du zodiaque et les occupations des mois (Pl. n. XLVIII-LI). . . 227
XVIII. — Le Crucifix (Pl. n. LII ; pl. color. IX). 234
XIX. — Grisaille. L'Annonciation (Pl. n. LIII et LIV). 234
XX. — Grisaille (Pl. n. LV et LVI). 237
XXI. — Le Christ et les quatre animaux (Pl. n. LVII). 238
XXII. — Grisaille (Pl. n. LVIII). 239
XXIII. — Grisaille (Pl. n. LVIII). 240
XXIV. — Corroyeurs. — Histoire de S. Martin (Pl. n. LIX-LXII). 241
XXV. — Tanneurs. — Histoire de S. Thomas Becket (Pl. n. LXIII-LXVI). 247
XXVI. — Hugues de Meslay, Guérin de Friaize, Marguerite de Lèves. — Histoire de Ste Marguerite et de Ste Catherine (Pl. n. LXVII-LXX). 254
XXVII. — Histoire et miracles de S. Nicolas (Pl. n. LXXI-LXXIV). 260

XXVIII. — Donateur inconnu. — Histoire de S. Rémy (Pl. n. LXXV-LXXVIII). 266
XXIX. — Grisaille. Image de S. Nicolas (Pl. n. LXXIX et LXXX). 271
XXX. — Maçons et tailleurs de pierres. — Histoire de S. Silvestre (Pl. n. LXXXI-LXXXIV). . . . 273
XXXI. — Grisaille. Image de S. Piat (Pl. n. LXXXV). 282
XXXII. — Histoire de S. Paul (Pl. n. LXXXVI-LXXXVIII). 284
XXXIII. — Histoire de S. André (Pl. n. LXXXIX-XCI). 290
XXXIV. — Boulangers. — Histoire des apôtres (d'après l'Évangile) (Pl. n. XCII-XCV). 296
XXXV. — Henri Noblet. — Histoire des SS. apôtres Simon et Jude (Pl. n. XCVI-IC; pl. color. X). 301
XXXVI. — Grisaille (Pl. n. C). 307
XXXVII. — Fourreurs et drapiers. — Histoire de S. Jacques le Majeur (Pl. trichr. V; pl. n. CI-CV; pl. color. XI). 307
XXXVIII. — Pelletiers. — Histoire de Charlemagne (Pl. n. CVI-CX). 313
XXXIX. — Tisserands. — Histoires de S. Théodore et de S. Vincent (Pl. n. CXI-CXIV). 319
XL. — Nicolas Lecesne. — Histoire de S. Pantaléon (Pl. n. CXV-CXVIII). 326
XLI. — Cordonniers. — Histoires du martyre de S. Étienne et de la translation de ses reliques (Pl. n. CXIX-CXXII). 331
XLII. — Maçons, tailleurs de pierres et sculpteurs. — Histoire de S. Cheron (Pl. n. CXXIII-CXXVI). 337
XLIII. — Tisserands. — Histoire des SS. Savinien et Potentien. Histoire d'une sainte martyre (Pl. n. CXXVII-CXXX). 344
XLIV. — Grisaille (Pl. n. CXXXI). 350
XLV. — Charpentiers, menuisiers, charrons. — Histoire de S. Julien l'Hospitalier (Pl. n. CXXXII-CXXXV^bis; pl. color. XII). 350
XLVI. — Histoire de l'apôtre S. Thomas (Pl. n. CXXXVI-CXXXIX). 357
XLVII. — Grisaille. Le Martyre de S. Laurent (Pl. n. CXL, CXLI et CXLV). 363
XLVIII. — Grisaille (Pl. n. CXLII). 364
XLIX. — Le Christ bénissant (Pl. n. CXLV). 365
L. — Grisaille (Pl. n. CXLIII). 365
LI. — Grisaille (Pl. n. CXLIV). 365
LII. — Le Christ bénissant (Pl. n. CXLV). 366
LIII. — Étienne Chardonel et sa famille. — Miracle de S. Nicolas (Pl. n. CXLVI et CXLVII). . . 366
LIV. — Geoffroy Chardonel. — Histoire de S. Germain d'Auxerre (Pl. n. CXLVI et CXLVII). . . 370
LV. — Le Christ bénissant (Pl. n. CXLVII). 375
LVI. — Grisaille (disparue) ornée de diverses figures. 375
LVII. — Vitrail légendaire (disparu), donné par les taverniers, et représentant l'histoire de S. Laurent. Fragments anciens (Pl. n. CXLVIII et CXLIX). 377
LVIII. — Parabole de l'Enfant Prodigue (Pl. n. CL-CLIII). 381
LIX. — Maréchaux ferrants. — Vitrail symbolique de la rédemption (Pl. n. CLIV-CLVII). 383
LX. — Merciers-apothicaires. — Histoire et miracles de S. Nicolas (Pl. trichr. VI; pl. n. CLVIII-CLXI; pl. color. XIII). 391
LXI. — Changeurs. — Histoire de Joseph (Pl. n. CLXII-CLXVI; pl. color. XIV-XVI). 395
LXII. — Fourreurs et drapiers. — Histoire de S. Eustache (Pl. trichr. VII; pl. n. CLXVII-CLXXIV; pl. color. XVII et XVIII). 405
LXIII. — Taverniers. — Histoire de S. Lubin (Pl. n. CLXXV-CLXXVIII). 405
LXIV. — Charpentiers, charrons, tonneliers. — Histoire de Noé (Pl. n. CLXXIX-CLXXXII). . . . 409

CHAPITRE III

LES VITRAUX DE L'ÉTAGE SUPÉRIEUR

LXV. — Ste Marie Égyptienne (Pl. n. CLXXXIII). 412
LXVI. — S. Laumer (Pl. n. CLXXXIII). 414
LXVII. — Un saint abbé (Pl. n. CLXXXV). 415
LXVIII. — Boulangers-pâtissiers. — S. Jacques le Majeur (Pl. n. CLXXXIV). 415
LXIX. — Boulangers. — S. Pierre (Pl. n. CLXXXIV). 416
LXX. — Le Christ (Pl. n. CLXXXV). 416
LXXI. — La Vierge et l'enfant Jésus (Pl. n. CLXXXVI). 416
LXXII. — Ste Foy (Pl. n. CLXXXVI). 417
LXXIII. — S. Solenne (Pl. n. CLXXXVIII). 419
LXXIV. — Un chaussetier. — S. Jacques le Majeur (Pl. n. CLXXXVII). 420
LXXV. — Jérémie. S. Philippe (Pl. n. CLXXXVII). 420
LXXVI. — S. Jérôme (Pl. n. CLXXXVIII). 421
LXXVII. — Tourneurs. — S. Calétric (Pl. n. CLXXXIX). 421

LXXVIII. — Tourneurs. — Moïse. S. Barthélemy (Pl. n. CLXXXIX). 422
LXXIX. — S. Augustin (Pl. n. CXC). 423
LXXX et LXXXI. — Vitraux détruits. 423
LXXXII. — S. Grégoire le Grand (Pl. n. CXC). 423
LXXXIII. — Deux saintes (Pl. n. CXCI). 424
LXXXIV. — S. Symphorien (Pl. n. CXCI). 425
LXXXV. — S. Hilaire (Pl. n. CXCII). 426
LXXXVI. — S. Pierre (Pl. n. CXCIII). 426
LXXXVII. — S. Paul (Pl. n. CXCIV). 427
LXXXVIII. — Jean de Courville (Pl. n. CXCII). 427
LXXXIX. — Un prêtre donateur. — Un saint inconnu. S. Antoine (Pl. n. CXCV). 428
XC. — Vitrail (disparu) représentant deux saints. 428
XCI. — Un saint évêque (Pl. n. CXCVIII). 429
XCII. — Alix de Thouars. — Le prophète Michée (Pl. n CXCVI). 429
XCIII. — Armes de Dreux-Bretagne. — Le prophète Malachie (Pl. n. CXCVII). 430
XCIV. — Pierre Mauclerc (Pl. n. CXCVIII). 431
XCV. — Pierre Mauclerc et sa famille. — Glorification de Notre-Seigneur Jésus-Christ (Pl. trichr. VIII ; pl. n. CIC-CCII). 431
XCVI. — Armes de Dreux-Bretagne. — Le prophète Osée (Pl. n. CCIII) 436
XCVII. — Pierre Mauclerc. — Un prophète (Pl. n. CCIV). 437
XCVIII. — La Vierge et l'enfant Jésus (Pl. n. CCVII). 437
IC. — Geoffroy. — Les SS. Côme et Damien (Pl. n. CCV). 438
C. — Un prêtre donateur. — Les SS. Gervais et Protais (Pl. n. CCVI). 438
CI. — Une donatrice. — La Vierge et l'enfant Jésus (Pl. CCVII). 439
CII. — Armes de la famille Clément. — S. Denis et un donateur (Pl. CCVIII-CCX). 439
CIII. — Geoffroy. — Deux saints (Pl. n. CCXI). 442
CIV. — Armes de la famille Clément. — S. Jean-Baptiste (Pl. n. CCX). 444
CV. — Colinus. — La Nativité de Notre-Seigneur. La fuite en Égypte (Pl. n. CCXII et CCXIII). . 444
CVI. — Bouchard de Marly. — S. Jean l'Évangéliste et S. Jacques le Majeur. L'Adoration des Mages (Pl. n. CCXII, CCXIV, CCXV, CCXVIII). 446
CVII. — Un seigneur de la famille de Beaumont (?) (Pl. n. CCXVI et CCXVII). 448
CVIII. — Vitrail (détruit) donné par un seigneur de la famille de Courtenay, représentant des scènes de l'histoire de S. Georges (Pl. n. CCXVIII). 450
CIX. — Vitrail (détruit) donné par un seigneur de la famille de Courtenay, représentant des scènes de l'histoire de S. Eustache (Pl. n. CCXIX). 453
CX. — Un seigneur de la famille de Courtenay (Pl. n. CCXVI). 455
CXI. — Mégissiers. — S. Paul (Pl. n CCXX). 456
CXII. — Pierre Baillart. — Scènes de l'histoire de S. Vincent (Pl. n. CCXX). 456
CXIII. — Un seigneur de la maison de Montfort (Pl. n. CCXXI). 458
CXIV. — Vitrail (détruit), donné par Étienne de Sancerre, et représentant la Vierge. 460
CXV. — Vitrail (détruit), donné par Guillaume de la Ferté-Ernaud, et représentant S. Barthélemy. . 461
CXVI. — Un seigneur de la maison de Montfort (Pl. n. CCXXI). 463
CXVII. — Changeurs. — Scènes de la vie de S. Jean-Baptiste (Pl. n. CCXXII et CCXXIII). 463
CXVIII. — Drapiers et fourreurs. — Daniel. Jérémie. Un chérubin (Pl. n. CCXXII et CCXXIII). . . 464
CXIX. — Boulangers. — Moïse. Isaïe. Un ange thuriféraire (Pl. n. CCXXIV et CCXXV). 466
CXX. — Boulangers. — L'Annonciation. La Visitation. La Vierge et l'enfant Jésus (Pl. n. CCXXIV-CCXXVIII). 467
CXXI. — Gaufridus. — Aaron. Un ange thuriféraire (Pl. CCXXV, CCXXVI et CCXXIX). 468
CXXII. — Bouchers. — Ézéchiel. David. Un chérubin (Pl. n. CCXXX-CCXXXIII). 470
CXXIII. — Changeurs. — Scènes de l'histoire de S. Pierre (Pl. n. CCXXX, CCXXXI et CCXXXIV). . 471
CXXIV. — Un prince de la maison de France. — Vitrail (détruit) représentant deux scènes du martyre de S. Denis. 472
CXXV. — Un prince de la maison de France. — Vitrail (détruit) représentant deux scènes de l'histoire de S. Denis. 474
CXXVI. — Louis de France, fils de Philippe Auguste (Pl. n. CCXXXVIII). 475
CXXVII. — Thibault VI. — Scènes de l'histoire de S. Martin (Pl. n. CCXXXV et CCXXXVI). . . . 476
CXXVIII. — Thibault VI. — Scènes de l'histoire de S. Martin (Pl. n. CCXXXV et CCXXXVII) . . 477
CXXIX. — Thibault VI, comte de Chartres (Pl. n. CCXXXVIII). 478
CXXX. — Vitrail (détruit) représentant S. Jacques le Majeur et un roi de Castille. 481
CXXXI. — Vitrail (détruit) représentant des scènes de l'histoire de S. Jean-Baptiste et une reine de Castille. 482
CXXXII. — Un roi de Castille (Pl. n. CCLIII). 483
CXXXIII. — Robert de Bérou. — Pèlerins de Saint-Jacques (Pl. n. CCXXXIX, CCXL et CCXLII). . . 484

CXXXIV. — Armes de Bar-Loupy. — La Vierge et l'enfant Jésus (Pl. n. CCXXXIX et CCXLI). . . . 485
CXXXV. — Le Christ bénissant (Pl. n. CCXLIII). 486
CXXXVI. — Une dame de la famille de Beaumont. — L'Annonciation, la Nativité de Notre-Seigneur. L'Adoration des mages (Pl. n. CCXLIV et CCXLV). 487
CXXXVII. — Un seigneur de la famille de Beaumont. — Scènes de l'histoire de S. Eustache (Pl. n. CCXLVI et CCXLVII). 488
CXXXVIII. — Armes de la famille de Beaumont. — Le Christ bénissant (Pl. n. CCL). 490
CXXXIX-CXL. — Un prêtre donateur. — Les apôtres S. Jude et S. Philippe. Les apôtres S. Philippe et S. André .Pl. n. CCXLVIII et CCXLIX). 491
CXLI. — Un prêtre donateur (Pl. n. CCLIII). 492
CXLII-CXLIII. — Un prêtre donateur. — Les apôtres S. Jude et S. Thomas. Les apôtres S. Thomas et S. Barnabé (Pl. n. CCLI et CCLII). 492
CXLIV. — Le Christ bénissant (Pl. n. CCLIII). 493
CXLV. — Armes de France et de Castille. — Glorification de la sainte Vierge (Pl. trichr. IX ; pl. n. CCLIV-CCLVII). 493
CXLVI-CXLVII-CXLVIII. — Grisailles (Pl. n. CCLVIII et CCLXI). 499
CXLIX. — Jeanne de Boulogne. — Histoire de la sainte Vierge, I (Pl. n. CCLIX). 499
CL. — Mahaut. — Histoire de la sainte Vierge, II (Pl. n. CCLX). 501
CLI. — Ste Anne (Pl. n. CCLXI). 501
CLII. — Philippe de Bouloghe. — Histoire de la sainte Vierge, III (Pl. n. CCLXII). 502
CLIII. — Armoiries de Philippe de Boulogne. — Histoire de la sainte Vierge, IV (Pl. n. CCLXIII). . 503
CLIV. — Philippe Hurepel, comte de Boulogne (Pl. n. CCLXVI). 504
CLV. — Scènes de la vie de S. Martin (Pl. n. CCLXIV). 504
CLVI. — Un personnage indéterminé. S. Martin (Pl. n. CCLXIV) 505
CLVII. — La Vierge et des donateurs (Pl. n. CCLXVI). 506
CLVIII. — Le sacrifice d'Abraham. Jésus-Christ (Pl. n. CCLXV). 506
CLIX. — Le sacrifice d'Abraham. Jésus-Christ (Pl. n. CCLXV). 507
CLX. — Laboureurs (Pl. n. CCLXIX). 508
CLXI. — S. Georges (Pl. n. CCLXVII). 508
CLXII. — S. Gilles (Pl. n. CCLXVII). 510
CLXIII. — S. Georges (Pl. n. CCLXIX). 511
CLXIV. — Changeurs. — Un apôtre (Pl. n. CCLXVIII). 511
CLXV. — Six apôtres (Pl. n. CCLXVIII). 512
CLXVI. — La Vierge et les sept dons du Saint-Esprit (Pl. n. CCLXXII). 512
CLXVII. — Mégissiers, — S. Nicolas (Pl. n. CCLXX). 513
CLXVIII. — Pelletiers. — Quatre apôtres (Pl. n. CCLXX). 514
CLXIX. — Donateurs. — S. Thomas de Cantorbéry (Pl. n. CCLXXII). 514
CLXX. — Tisserands. — S. Étienne (Pl. n. CCLXXI). 515
CLXXI. — S. Laurent (Pl. n. CCLXXI). 516
CLXXII. — Donateurs. — S. Lubin (Pl. n. CCLXXIV). 516
CLXXIII. — Trois prophètes (Pl. n. CCLXXIII). 517
CLXXIV. — La triple tentation de Notre-Seigneur (Pl. n. CCLXXIII). 517
CLXXV. — Donateurs. — Un saint évêque (Pl. n. CCLXIV). 518
CLXXVI. — Le jugement dernier (Pl. trichr. X ; pl. n. CCLXXV-CCLXXXII). 519

APPENDICE

FRAGMENTS DE PROVENANCE INCERTAINE

1. — Fragments de bordure (baie LVII ; pl. n. CXLVIII). 523
2. — Fragments d'un vitrail légendaire (baies IX et LVII ; pl. n. XXIX, CXLVIII et CCLXXXIII). . . 523
3. — Fragment d'un vitrail légendaire (baie IV ; pl. n. XIII). 524
4. — Fragment de sujet indéterminé (baie LVII ; pl. n. CXLVIII). 524
5. — Fragment de bordure (baie LVII ; pl. n. CXLVIII et CCLXXXIV). 524
6. — Fragments de bordure (baie LVII ; pl. n. CXLVIII). 524
7. — Fragments de bordure (baie LVII ; pl. n. CXLVIII). 524
8. — Fragment d'un vitrail représentant la résurrection de Lazare (baie XI ; pl. n. CCLXXXIV). . . . 524
9. — Figure de saint Jean-Baptiste (baie IX ; pl. n. XXIX). 525
10. — Fragments divers (baie LVII ; pl. n. CXLVIII). 525

ERRATA

TEXTE

Page 4, note 3, au lieu de : Jehan (le) Marchant, *lire :* Jehan le Marchant.
Page 10, note 4, au lieu de : par la construction, *lire :* pour la construction
Page 41, note 5, ligne 10, au lieu de : Félicien, *lire :* Félibien.
Page 85, ligne 8, au lieu de : Lecoq, *lire :* Lecocq.
Page 106, ligne 10, au lieu de : après ceux de la rose, *lire :* après la réapparition de ceux de la rose.
Page 109, ligne 13, au lieu de : (1904-1906), *lire :* (1904-1908).
Page 119, dernière ligne de la note 1, au lieu de : XCVI, *lire :* CXVI.
Page 149, note 1, au lieu de : P. 1, XX, *lire :* Cf. p. 115.
Page 157, note 4, au lieu de : tryptique, *lire :* triptyque.
Page 190, figure 14, suppléer le numéro 23 *dans le compartiment vide.*
Page 208, figure 17, suppléer le numéro 28 *dans le petit cercle à la pointe de la baie.*
Page 223, au lieu de : planches coloriées VI et VIII, *lire :* planches coloriées VII et VIII.
Page 247, au lieu de : Planches en noir LXII-LXVI, *lire :* Planches en noir LXIII-LXVI.
Page 248, figure 24, au lieu du trait épais au-dessus de la bordure inférieure, supposer un trait mince.
Page 407, figure 52, suppléer le numéro 24 *dans le compartiment vide.*
Page 496, note 2, au lieu de : In excelsis canilur, lire : In excelsis canitur.

PLANCHES

Planche LXI, au lieu de : guérison d'un paralytique, *lire :* guérison d'une paralytique.
Planche XCII, au lieu de : les vitraux de la cathédrale de Chartres. I, *lire :* les vitraux de la cathédrale de Chartres. II.
Planche CXXIII, au lieu de : guérison d'un jeune homme aveugle et muet, *lire :* guérison d'une démoniaque.
Planche CCXI, au lieu de : Saint Christophe et saint Nicaise (?), *lire :* Deux saints.
Planche CCXXXVIII, l'indication (Ce vitrail n'a pas été restauré.) *concerne la baie CXXVI et non la baie CXXIX.*

: : : ACHEVÉ · D'IMPRIMER : : :
LE · XXXI · JANVIER · MCM · XXVII
CHEZ · DURAND · IMPRIMEUR
A · CHARTRES · RUE · FULBERT
PROCHE · LE · CLOCHER · VIEUX

YVES DELAPORTE ETIENNE HOUVET

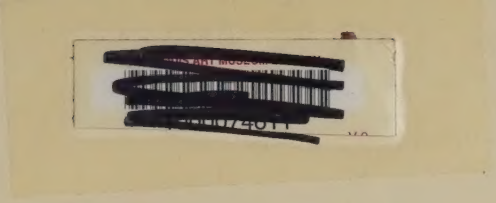
LES VITRAVX DE LA CATHEDRALE DE CHARTRES

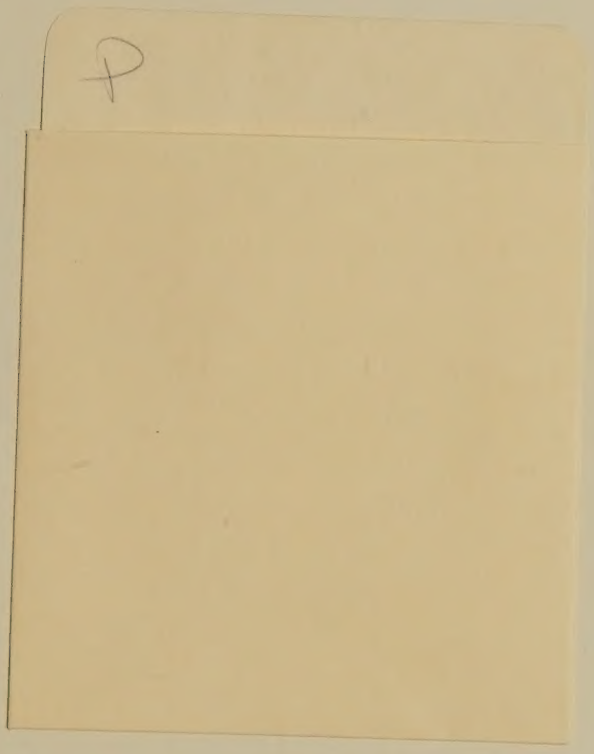
TEXTE

MCM XXVI

Class No. 726 Book No. 294

Rec'd ..... Price .....




P